

TAMPEREEN YLIOPISTO

Tiina Suvanto

POLIITTISUUDEN PERILLISET

Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikka  
Goldsteinin, Susirajan ja Hagenin valokuvataiteessa.

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Huhtikuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

SUVANTO, TIINA: Poliittisuuden perilliset. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikka Goldsteinin, Susirajan ja Hagenin valokuvataiteessa.

Pro gradu -tutkielma, 101 s.

Tiedotusoppi

Toukokuu 2015

---

Tutkimus keskittyy 2000-luvun naistaiteilijoiden valokuvataiteeseen tarkastelemalla Dina Goldsteinin, Iiu Susirajan ja Gracie Hagenin teossarjoja. Se selvittää, miten sukupuolta representoidaan ja millaisia erilaisia sukupuolisia toimijuuksia valokuvataiteessa muodostuu. Se etsii vastausta kysymykseen, millaisia vastarinnan elementtejä nykyaikaisessa valokuvataiteessa esiintyy – onko vastarinta postmodernia, feminististä, yhteydessä aiempien aikakausien taiteessa nähtyyn vastarintaan vai onko siinä jotain oman aikansa ilmenemispiirteitä, jotka erottavat sen omanlaisekseen? Tämän lisäksi tutkimus havainnoi, mitä edeltäjiensä piirteitä nykyaikaisesta valokuvataiteesta löytyy ja mitä nykyajan teemoja se heijastelee.

Sukupuoli määrittyy tutkimuksessa konstruktionistisesti, ollen ajassa ja paikassa muuntuva ideologia, sopimuksia, kamppailua ja neuvottelua. Valokuva käsitetään althusserlaiseen perinteeseen viitaten ideologiseksi apparaatiksi, jonka kautta ideologia rakentuu representatiivisissa käytännöissä. Valta ymmärretään tutkimuksessa foucaultlaisittain, hyväksyttyjä ”totuuksia” ja subjekteja tuottavana, kaikkialla läsnäolevana, hierarkkiseen tarkkailuun ja normatiiviseen rankaisemiseen perustuvana kurivaltana. Vastarinta nähdään vallan sisällä sijaitsevana vastaparina, valtasuhteen toisena puolena.

Tutkimuksessa käydään läpi erilaisia vastarinnan muotoja psykoanalyttisesta katseen pohdinnasta Queer-tutkimukseen ja sukupuolen performatiivisuuteen, pohditaan voimauttamisen ajatusta ja seurataan, miten edellämäinitut esiintyvät valokuvan teorian pohjana olleessa feministisessä elokuvateoriassa, postmodernistisessa valokuvataiteessa ja lopulta nykyaikaisessa valokuvataiteessa. Tutkimuksessa tehdään katsaus siihen, miten valokuvataide on muotoutunut vuosien varrella ja miten sukupuolista identiteettityötä ja toimijuutta on tuotettu valokuvataiteen kentällä.

Tutkimus on osa visuaalisen kulttuurin tutkimusta. Sen metodina on käytetty yksittäisten teosten lähilukua, joka erittelee teosta järjestelmällisesti ja yksityiskohtaisesti. Menetelmä kiinnittää huomiota merkityksenmuodostamisen avoimuuteen verrattuna taidehistorian näkemykseen tulkinnasta oikeiden, lopullisten tulkintojen ja taiteilijoiden intentioiden tutkimuksena.

Nykyaikaisesta valokuvataiteesta on löydettävissä piirteitä sekä modernismista että postmodernismista. Tutkimastani aineistosta voidaan nähdä löytyvän paitsi kapinaa vallitsevia normeja vastaan, myös voimauttavia elementtejä. Niiden voi nähdä tarjoavan katsojalle samastumisen kohteen ja rohkaisua vaikeassa elämäntilanteessa. Kamppailu representaation kentällä jatkuu, ja merkitysten kierto paitsi ylläpitää kulttuurimme kuvia, myös muuntaa niitä.

Asiasanat: Representaatio, sukupuoli, valokuvataide, feminismi

# Sisällysluettelo

1	JOHDANTO .....	5
1.1	Tutkimuksen tavoite ja tutkimuskysymykset .....	6
1.1.1	Oma tutkijapositioni .....	6
1.2	Metodi .....	7
1.3	Tutkimuksen rakenne .....	8
1.4	Teoreettinen viitekehys .....	9
1.4.1	Medioituminen ja kuvallistuminen .....	9
1.4.2	Visuaalisen kulttuurin tutkimus .....	10
1.4.3	Teoksesta tulkintaan .....	11
1.5	Aikaisempi tutkimus .....	14
2	TUTKIMUSKÄSITTEET .....	16
2.1	Representaatio .....	16
2.1.1	Feministisen representaatiotutkimuksen alkuaskeleet .....	17
2.2	Stereotyyppi ja toiseuttaminen .....	18
2.3	Valta ja subjekti .....	20
2.4	Sukupuoli ja seksuaalisuus .....	22
2.5	Tarkkailu ja normi .....	24
2.6	Ideologia .....	25
2.7	Vastarinta .....	26
2.8	Feministinen elokuvateoria .....	27
2.8.1	Nainen patriarkaalisen katseen vankina .....	28
2.8.2	Bechdel-testi .....	30
3	VALOKUVA TAITEENA .....	32
3.1	Taidemaailman lainalaisuuksista .....	32
3.2	Valokuvan tie taiteeksi .....	33
3.2.1	Modernismin aika .....	35
4	TAIDE MERKITYSTEN TUOTTAJANA .....	39
4.1	Feministisen taiteen 1970-luku .....	39
4.2	Postmodernistisen taiteen 1980-luku .....	40
4.2.1	Naistaiteilijoiden heikentynyt asema ja vastarinta .....	42
4.2.2	Kriittisestä käytännöstä tyyliuunnaksi .....	47
5	IDENTITEETTI JA TOIMIJUUS VALOKUVATAITEESSA .....	51
5.1	Miehen katseen kyseenalaistaminen ja subjektin moninaisuus .....	51
5.2	Ruumiillisuus ja provokaatio .....	52
5.3	Lempeä ja hyväksyvä katse .....	53
6	VALOKUVATAIDE NYKYAJASSA .....	56
6.1	Lavastetun valokuvataiteen aika .....	56
6.2	Valokuvataidetta ei ole? .....	59
7	NAISVALOKUVATAITEILIJOIDEN PROJEKTIN ANALYSOINTI .....	62
7.1	Dina Goldstein: Fallen Princesses .....	62
7.1.1	Snowy .....	63
7.1.2	Jasmine .....	66
7.2	Iiu Susiraja: Hyvä käytös .....	69

7.2.1	Älä syö mun eväitä .....	70
7.2.2	Luuta.....	72
7.3	Gracie Hagen: Illusions of the Body .....	74
8	YHTEENVETO.....	82
	LÄHTEET .....	88

# 1 JOHDANTO

*Todellisuutta ei voi hallita, mutta kuvia voi (ja ne voivat hallita ihmistä)...*

– Susan Sontag 1977

*Kuvat [...] ovat käskevämpiä kuin kirjoitus, ne määräävät merkityksen yhdellä iskulla, analysoimatta tai laimentamatta sitä...*

– Roland Barthes 1957

Kuvallisuutta ja visuaalisuutta käytetään merkitysten tuotannossa yhä monimuotoisemmin (Pienimäki 2013, 18). Kuvallisuuteen muotoutuu kuvastojen merkityksellisiä säännönmukaisuuksia, *visuaalisia järjestyksiä*. Ne rakentavat mm. *sukupuolten järjestystä*, käsittelevät *katseen* ja *ruumiillisuuden* politiikkaa. Kuvastot ovat *poliittisia*, millä tarkoitetaan valintoja, jotka rakentavat visuaalisia järjestyksiä valitsemalla joitain kuvia näkyviin ja rajaamalla toisia ulos. (Seppänen 2005, 11–15.)

Kohtaamamme kuvallisuus on sidottu monimutkaisiin vallan rakenteisiin. Kuten Kuusamo ym. kiteyttää, kuvallisuuden ”öljyvärimainoksista mainontaan” on kritisoitu esittävän yhteiskuntaa korostetun sukupuolittuneesti ja stereotypisoidusti (2014, 119). Perinteisesti mies esitetään kuvastossa aktiivisena toimijana, kun taas naiselle lankeaa passiivinen katseen kohteen osa. Kuvallisuuteen sisältyvillä valtarakenteilla on taipumus kätkeytyä näennäiseen luonnollisuuteen, mikä on omiaan uusintamaan ja ylläpitämään niitä. (Berger 1991, 45–64.) Feministinen kuvantutkimus asettuu naisen passivoituna katseen kohteena esittävää kuvallista perinnettä vastaan (Kuusamo ym. 2014, 119).

Reilu vuosi sitten, tutkimusaihetta miettiessäni tutkin vastamainoskuvastoja ja pohdin, olisiko naisten tekemästä (valo)kuvataiteesta vaihtoehtoisiksi vastarepresentaatioiksi mm. mainosarjessa vastaan tulevalle seksistiselle ja sukupuolittuneelle kuvastolle. Kuten Rossi (1999, 10), ajattelin muutoksen mahdollisuutta ja taidekuvan keinoja purkaa kulttuurimme sukupuolittuneita valtasuhteita. Valitettavasti valta, kuvallisuus, vastarinta ja feminismi eivät pelkistyneet noin yksinkertaisiksi ”isku–vastaisu”-pariksi, eikä sukupuoleen peustuvasta syrjinnästä vapaaksi osoittautunut taiteen kenttäkään (Tamminen 2013, 130–133; Rossi 1999). Tutkimusaiheeni jalostui vähemmän suoraviivaiseksi, mutta ytimen – naistekijälähtöisen valokuvataiteen ja vastarinnan – halusin säilyttää.

Naisten tekemästä valokuvataiteesta kirjoitetut tekstit käsittelevät usein postmodernis-

mia ja sen tunnustettuja taiteilijoita, kuten Cindy Shermania. Halusin selvittää, millaista on tämän hetken naistaiteilijoiden valokuvataide, ja mihin se pyrkii. Taiteen kentällä viime vuosina käydyissä keskusteluissa on otettu etäisyyttä taiteen poliittisuuteen (Saarikoski 2010). Ovatko poliittisuuden ja feminismin ajat valokuvataiteessa takanapäin, vai onko niitä löydettävissä nykyaikaisesta, naistaiteilijoiden tekemästä valokuvataiteesta? Onko siinä nähtävissä samansuuntaisia pyrkimyksiä kuin varhaisemmassa valokuva-taiteessa, vai toteuttaako se jotain aivan muuta?

Tähän vastatakseni valitsin tutkimusaineistokseni kolme melko erilaista projektia – Dina Goldsteinin *Fallen Princesses* -sarjan (2007), Iiu Susirajan *Hyvä käytös* -sarjan (2008–2010) ja Gracie Hagenin *Illusions of the Body* -sarjan (2014). Otan yksityiskoh-taisempaan luentaan kaksi tai useamman kuvan kultakin kustakin sarjasta. Tavoitteenani on saada teokset keskustelemaan käsittelemäni teoriapohjan kanssa ja ymmärtää, mistä kuvissa on kyse. Minua kiinnostaa selvittää, miten nykyaika ilmiöineen näkyy teoksissa ja jäljittää, minkä ilmiöiden ja muiden teosten kanssa ne keskustelevat.

## **1.1 Tutkimuksen tavoite ja tutkimuskysymykset**

Tutkimukseni selvittää, miten sukupuolta kuvissa representoidaan ja millaisia erilaisia sukupuolisia toimijuuksia niissä muodostuu.

Pyrin vastaamaan kysymykseen, esiintyykö aineistossani poliittisia ja feministisiä vasta-rinnan elementtejä. Jos näin on, pyrin tarkentamaan, onko löytämäni vastarinta yhtey-dessä aiempien aikakausien taiteessa nähtyyn vastarintaan tai onko siinä jotain oman aikakautensa ilmenemispiirteitä, jotka erottavat sen omanlaisekseen.

Lisäksi havainnoin, miten nykyaika ja sen ilmiöt näkyvät teoksissa.

### **1.1.1 Oma tutkijapositioni**

Tutkimusaihetta valitessani halusin päästä lähelle asioita, jotka minua kiinnostavat: mi-ten mielikuvat syntyvät, mitä valtarakenteita sukupuolen tuottamiseen sisältyy, millaista on poliittinen taide ja minkälaista on tämän hetken naistaiteilijoiden valokuvataide.

Mediarepresentaatioiden tutkiminen on mielestäni tärkeää, sillä sitä kautta voimme pyr-kiä tekemään näkyväksi niitä luonnollisiksi kätkeytyviä prosesseja ja valtarakenteita,

joilla maailmamme todellisuutta rakennetaan, ja kenties vaikuttaa niihin epäkohtiin ja epätasa-arvoisuuksiin, joita merkityksenannon kautta kulttuurissamme syntyy ja pidetään yllä.

Feministinen kuvantutkimus korostaa Kuusamon ym. mukaan tulkitsijan paikkaa (2014, 120). Tästä syystä on minunkin kohtuullista pohtia omaa tutkijapositioniani – sitä, miksi haluan tutkia nimenomaan *naiskuvaajien* töitä.

”Mitä merkitystä sillä on, kuka puhuu?” kysyy Vettenranta, ja vastaa Foucault’n viitaten: ”Paljonkin”. Foucaultin mukaan tekijän kategoria järjestää yhteiskunnan ja kulttuurin diskursiivista kenttää, tekijän kautta tietyt (media)tekstit ja tekstijoukot tulevat määritellyiksi teksteinä ja yhdistyvät kokonaisuuksiksi. Tekijää ei myöskään voi irroittaa kokonaan teoksen ymmärtämisestä. (Vettenranta 2006, 215.) Alasuutari pohtii valtasuhteita ja esittää niiden vaikuttavan ”niihin yhden ihmisen mahdollisuuksiin ja voimavaroihin, joihin muut ihmiset voivat vaikuttaa ja joita he voivat kontrolloida” (2006, 105).

Feminismi ei mitä ilmeisimmin ole tällä aikakaudella muodikasta, minkä Koivunen (2006, 61) kiteyttää Eagletonia (1997, 222) lainaten: ”[...] vaikka luokkaa, rotua ja sukupuolta koskevat kysymykset ovat olleet tärkeitä, niihin ei kulttuuriteorialla enää ole ’varaa’.”

Olen eri mieltä. Naisena, äitinä ja feministinä uskon, että etenkin feminismin epätrendikkäänä nykypäivänä on ensiarvoisen tärkeää kiinnittää huomiota mediasisältöjemme valtarakenteisiin.

## 1.2 Metodi

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa hyödynnetään useita metodeja katsomisen konventioiden kyseenalaistamiseen. Näistä keskeisimmät ovat *vastakatse*, *lähiluku* ja *vastakarvaan lukeminen*. (Vänskä 2007, 69.) Vastakarvaan lukeminen tarkoittaa uudenlaisen, tulkintatraditiota haastavan näkökulman tarjoavaa tulkintaa, jossa tulkintatavan ei tarvitse kiinnittyä kuvan valmistusajankohdan arvojen tai käsitysten ymmärrykseen tai taiteilijan pyrkimykseen (Kuusamo ym. 2014, 121). Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on oleellista kysyä, millaisia käsityksiä sukupuolista tai seksuaalisuuksista visuaaliset esitykset tuottavat, ylläpitävät, uusintavat tai purkavat. (Vänskä 2007, 71.)

Metodina omassa tutkimuksessani käytän yksittäisten teosten lähilukua (*close reading*). Uuskriitikkojen kehittämässä kaunokirjallisen teoksen analysoinnin tekniikassa teosta eritellään järjestelmällisesti ja yksityiskohtaisesti, ja luennassa kiinnitetään huomiota tekstin mahdolliseen monimerkityksisyyteen, ironisuuteen, paradoksisuuteen ja kerrostuneisuuteen (Tieteen termipankki). Vaikka lähiluku viittaa sanana kirjallisten tekstien analyysiin ja tulkintaan, voidaan sitä käyttää myös muunlaisten kohteiden, kuten mediatekstien, kuvien ja ympäristöjen tulkintaan (Jyväskylän yliopiston Koppa).

Annamari Vänskä on käyttänyt lähilukua kuvien lukemisen metodinaan väitöskirjassaan *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus* (2006). Lähiluenta on Griselda Pollockin kehittämä kriittinen käytäntö, jossa on olennaista kiinnittää huomiota paitsi siihen, mitä sanotaan, myös siihen, mitä jätetään sanomatta (emt., 63). Vänskä määrittelee lähilukemisen olennaisesti hitaaksi ja perehtyväksi, ja sen vaativan lukijalta ”sellaista teoreettista ja historiallista tietoa, jonka kautta yksityiskohdat alkavat puhua” (2006, 15). Myös Rossi on käyttänyt lähilukua menetelmänään, ja puhuu sen yhteydessä myös *tarkkaan katsomisesta* ja vastustavasta ja kriittisestä *toisin katsomisesta* (2003, 14). Tutta Palin korostaa väitöskirjassaan *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* tuota tarkkaan katsomista, jolla tarkoitetaan pienten, jopa merkityksettömiltä tuntuvien yksityiskohtien lukemista. Hän kuvaa detaljeja paljonpuhuviksi ja äänekkäiksi. (Palin 2004, 46.)

Lähiluvussa korostuu siis jo mainittu merkityksenmuodostamisen avoimuus. Näin se eroaa tavoitteiltaan taidehistorian pyrkimyksistä oikeiden, lopullisten tulkintojen saavuttamiseen ja taiteilijoiden intentioiden tutkimiseen (Palin 2004, 33). Korostankin tulkitteni tässä tutkimuksessa olevan omia, feministiseen media- ja kulttuuritutkimukseen pohjaavia näkemyksiä, ei ainoita mahdollisia totuuksia.

### 1.3 Tutkimuksen rakenne

Käyn ensin läpi tutkimuskäsitteistöä ja teoreettista historiaa. Esittelen feministisen kuvantutkimuksen perinteitä naiskuva-analyysistä feministiseen elokuvateoriaan. Tämän jälkeen kartoitan valokuvan matkaa osaksi taiteen kenttää, pohdin feministisen taiteen haasteita ja havainnollistan, miten postmodernismi muutti suhtautumista valokuvataiteeseen. Käyn läpi naisvalokuvataiteilijoiden keinoja kyseenalaistaa sukupuolittuneita valta-asetelmia ja identiteettejä valokuvataiteen keinoin. Pyrin löytämään nykyvaloku-



vataiteen ominaispiirteet ja lopuksi summaan, kuinka tutkimuskentän historia, sen lainalaisuudet ja nykyaika näkyvät aineistossani, Goldsteinin, Susirajan ja Hagenin kuvissa.

Aineistoanalyysissani luen kuvia teksteinä tarkoitukseni kuunnella, mitä käsitteitä nousee esiin ja pyrkien tulkitsemaan teosten merkityksiä – paitsi yksittäisinä kuvina, myös osana suurempaa temaattista jatkumoa. Pyrin havainnoimaan kuvissa esiintyviä valtasuhteita, tarkastelemaan katseen rakentumista ja tulkitsemaan kuvien tapoja representoida sukupuoliä ja seksuaalisuutta. Pohdin, minkä ilmiöiden ja muiden teosten kanssa teokset keskustelevalat. Löytyykö niistä vastarinnan elementtejä? Yritän parhaani mukaan saada Vänskän sanoin kuvien yksityiskohdat puhumaan.

## **1.4 Teoreettinen viitekehys**

### **1.4.1 Medioituminen ja kuvallistuminen**

Medioiden läsnäoloa ja niiden merkityksen kasvua arkielämässä ja yhteiskunnassa kutsutaan medioitumiseksi (*medialization, mediatization*). Sitä voidaan tarkastella joko mikro- tai makrotasolta käsin, eli joko yksilöiden ja ihmisten arkielämää, tai instituutioiden välisiä suhteita tutkien (Seppänen & Väliverronen, 2013, 41). Medioitumisesta on 2000-luvulla tullut avainkäsite median muuttuvan roolin hahmottamiseen yhteiskunnassa ja kulttuurissa (Ampuja, Koivisto & Väliverronen 2014, 22).

Sanan *media* latinankielinen kantasana *medium* tarkoittaa keskellä tai välissä olevaa (Williams 1976, 169–170). Sana ymmärretään helposti vain eri joukkotiedotusvälineiden kattokäsitteeksi, mutta Pertti Alasuutarin (2000, 63) mukaan mediasta puhuttaessa puhutaan ennemminkin ”koko sosiaalisen todellisuuden organisoinnista”. Seppänen & Väliverronen näkevät median tarjoavan aineksia sekä tiedollisen että tunneperäisen suhteen muodostamiseksi maailmaan ja toisiin ihmisiin, ja antavan pinnan, johon peilata omia ajatuksiamme ja arvojamme. Vaikka media ei heidän mukaansa sanele identiteettejä, ei medioitumisen vaikutuksia niiden rakentumisessa kannata vähätellä (Seppänen & Väliverronen 2013, 43).

Vuoden 2013 TNS Atlas Intermedia -tutkimuksen mukaan suomalaiset käyttivät eri medioiden seuraamiseen 8 tuntia 35 minuuttia päivässä (Sanomalehtien Liitto 2013). Median ollessa näin kattava osa elämää, ei ole yhdentekevää millaisin sävyin puhutaan ja kuka saa äänensä kuuluville.

Toinen merkittävä asia medioitumisen ohella on kulttuurin *kuvallistuminen* (Rossi & Seppä 2007, 7). Siinä, missä mediaa tutkitaan paljon, valokuvaa on viestinnän kentällä tutkittu verrattain vähän. Janne Seppänen (2001, 11) näkee tämän johtuvan *lingvivistisestä käänteestä*, verbaaliseen kieleen keskittymisestä, mikä on työntänyt syrjään valokuvaa ja visuaalista kulttuuria ylipäättään. Filosofisessa keskustelussa on kuitenkin sittemmin alettu voimistuvasti puhua kuvasta, mitä voi pitää merkinä *kuvallisesta käänteestä* (Pienimäki 2013, 16). Kuvat niveltyvät Pienimäen (emt., 18) mukaan yhä monisyisemmin erilaisiin yhteiskunnallisiin käytäntöihin. Kuusamo ym. osoittaa, miten – paradoksaalisesta sävelestään huolimatta – feministinen kuvantutkimus liittyy *tekstuaaliseen* käänteeseen, joka uudisti ihmistieteiden tutkimusta varsinkin 1980-luvun puolivälin jälkeen. Kuvat, kuten tekstikään, eivät saa merkitystään pelkästään kirjailijan kynästä, vaan muokkautuvat lukijoiden niistä tekemissä tulkinnoissa. Tekstuaalinen käänne mahdollisti entistä paremman tieteidenvälisyyden. (Kuusamo ym. 2014, 120–121.)

#### 1.4.2 Visuaalisen kulttuurin tutkimus

*Visuaalisen kulttuurin tutkimus* on profiloitunut vahvasti taiteen ja median tutkimuksen osa-alueeksi (Rossi & Seppä 2007, 7). Sillä on kiinteä, mutta kriittinen suhde perinteiseen taidehistoriaan: siinä, missä taidehistoria on keskittynyt korkeakulttuurisiin ilmiöihin ja kuvataiteen kaanoniin, visuaalisen kulttuurin tutkimus kritisoi kulttuurisia hierarkioita, kyseenalaistaa ja purkaa (Rossi 2003, 13).

Elokuvan, valokuvan, mainoksen ja taiteen alettua kiinnostaa tutkijoita 1970-luvun alkupuolella käynnistyi mediakuvaston tutkimus taidehistorian ulkopuolellakin. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta alettiin tosin puhua vasta 1990-luvun aikana. (Seppänen 2005, 18.)

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa analyysin kohteena ovat ensisijaisesti visuaaliset merkkikielet ja kuvat, ja niiden kulttuuriset ja historialliset erityispiirteet. Visuaalinen kulttuuri analysoi kriittisesti paitsi visuaalista aineistoa, myös sen katsojuutta ja tuotantoa. Visuaalisen kulttuurin tutkimus rajataan usein kuvan tai kuvallisuuden ja *representation* tutkimukseksi. (Rossi & Seppä 2007, 7.)

Visuaalisen kulttuurin tutkimus ammentaa useista lähteistä: taidehistorian tutkimuspoliittisista strategioista, feministisestä tutkimuksesta, antirasistisista ja postkolonialistisista teorioista, homo- ja lesboteorioista sekä queer-teorioista (Vänskä 2005, 15).

Jokainen katsoja ja tutkija on aina jollakin tapaa paikantunut. Taidehistoriasta tuttua yleiskatsojaa ei ole, vaan katsojalla on aina jokin tietty sukupuoli, seksuaalisuus, luokka-asema ja sosiaalinen status sekä tietyt uskomukset ja arvot. Visuaalisten teosten merkitystä ei löydy itse teoksista, vaan ne muodostuvat dialogissa teoksen ja katsojan välillä. (Emt.)

Visuaalisuuden tutkiminen on Rossin (2003, 17) mukaan myös ”katseen ja näyttämisen, katsomisen ja katsottavana olemisen tarkastelua”. Hän antaa kiitosta 1970-luvulta lähtien tietoa sukupuolittamisesta kulttuuristen sääntöjen ja erilaisten katsejärjestelmien alaisuudessa tuottaneelle *feministiselle elokuvatutkimukselle* (emt.).

Tutkimukseni on siis feminististä visuaalisen kulttuurin tutkimusta, jonka pohjana on teoria sukupuolesta sosiaalisena konstruktiona. Sukupuoli ei ole pysyvä ja muuttumaton, vaan jatkuvasti erilaisissa representaatioissa ja luennoissa uudelleen määrittyvä. Representaatiot eivät heijasta todellisuutta, vaan ovat ideologisilla valtarakenteilla ladattu paikka, jossa todellisuutta tuotetaan.

Konstruktivistinen näkemys representaatiosta voidaan jakaa kahteen suurempaan linjaan, semioottiseen ja diskursiiviseen lähestymistapaan (Hall 1997, 15). Ensinmainittua on tutkinut Ferdinand de Saussuren näkemyksiin pohjaava Roland Barthes, jälkimmäistä Michel Foucault. Viittaan omassa tutkimuksessani kummankin näkemyksiin. Valokuva tutkimuksessani lähestyn ilmaisumuotona tai todellisuuden hahmottamisen tapana.

### **1.4.3 Teoksesta tulkintaan**

Visuaalisen kulttuurin muodoista on pitkään puhuttu tulkittavissa olevina teksteinä (Rossi 2003, 14). Tämä liittyy likeisesti *modernismin* ja *postmodernismin* käsitteisiin, jotka vaikuttavat siihen, miten valokuva on aikojen saatossa mielletty. Modernismin aikaan valokuvaus nähtiin erityisenä menetelmänä, jolla oli tietyt ominaisuudet. Postmoderni teoria höllensi muotokeskeistä lähestymistapaa ja näki valokuvan ennemminkin kielenä tai merkkijärjestelmänä. (Wells 2004, 248.)

Merkipaalu tulkinnallisempaan lähestymistapaan siirtymisessä oli kirjallisuudentutkija ja semiootikko Roland Barthesin vuonna 1971 kirjoittama essee *Teoksesta tekstiin*. Se loi siirtymän tekijän tarkoitusten painotuksesta tekstin tulkintaprosessiin. Barthes koki

ajan peräänkuuluttavan *teoksen* rinnalle uutta objektia, *tekstiä*, joka on tilaa vievän elementin sijaan metodologinen kenttä. Tekstin merkitys on liikkeessä, se polveutuu edeltäviin teksteihin ollen näin *intertekstuaalinen*. Teksti Barthesin sanoin pyytää, että yritäisimme tuhota sen kirjoittamisen ja lukemisen välisen etäisyyden – tai ainakin vähentää sitä. (1993, 160–166.)

Tekijällä ei näin ollen ole ylivaltaa teostensa/tekstinsä merkityksiin, eikä visuaalisia tekstejä tulkittaessa tarvitse jäljittää, mitä tekijä on pyrkinyt sanomaan ikään kuin olisi olemassa yksi, oikea näkemys (Lukkarinen 1998, 47). Tekstin merkitys muodostuu vasta luennassa (emt.) ja lukija (katsoja) tuo merkitysprosessiin oman historiansa ja perspektiivinsä (Rossi 2003, 15). Edes tekijän intentiot eivät lyö lukkoon tekstin merkitystä (Palin 1998, 128).

Barthes kehitti edelleen kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren kaksipaikkaista merkkimallia *merkitsijästä* ja *merkitystä* (*signifiant* ja *signifié*, joskus suomeksi myös *ilmaisu* ja *sisältö*). Siinä, missä de Saussure keskittyi merkkien ilmimerkitykseen, *denotaatioon*, Barthes oli kiinnostunut merkkien ja käyttäjiensä välisestä vuorovaikutuksesta, johon käyttäjä tuo tuntemuksensa sekä kulttuurisen taustansa. Tätä hän nimitti *konnotaatioksi*. (Barthes 1984.)

Kirjoitetun tekstin tutkimisen ohella Barthes pohti, millainen merkitysjärjestelmä valokuva on. Valokuvassa häntä tuntui kiinnostavan sen näennäinen luonnollisuus, jota Barthes kutsuu *koodaamattoman sanoman paradoksiksi* (1986, 75).

Artikkelinsa *Sanoma valokuvassa* alussa Barthes väittää valokuvan olevan mekaaninen jäljentäjä, kooditon sanoma, joka (ellei kyseessä ole ”taiteellinen” valokuva”) muodostuu vain denotatiivisesta sanomasta. Hän alkaa kuitenkin kyseenalaistaa hypoteesiaan ja toteaa valokuvan konnotoituvan sittenkin, sekä ilmaisun että vastaanoton tasolla. Tähän on kuusi eri tapaa: 1) trikit, 2) poseeraus, 3) esineet, 4) valokuvauksellisuus (valokuvauksen keinot, kuten valaistus, liike-epäterävyys, syväterävyys), 5) estetismi (valokuvan taiteistuminen) ja 6) syntaksi (merkityksen muodostuminen useiden kuvien kokonaisuuden kautta). Katsoja osallistuu merkityksen luomiseen, ja tulkinta on riippuvainen hänen tiedoistaan. ”Vastaanottavan” konnotaation rinnalla ilmenee ”kognitiivinen” konnotaatio – katsoja pääättelee kuvan merkeistä mm. missä maantieteellisessä paikassa kuvassa ollaan. Laajin on ideologinen konnotaatio, joka tuo tulkintaan syitä ja arvoja. Siitä löytyvät *myyttiset* tasot. (Barthes 1984, 122–137.)

Barthes puhuu myyteistä tarkemmin *Mytologioita*-teoksessaan. Hänen mukaansa kieli ei toimi viattomasti, vaan se pyrkii tuottamaan koko ajan uusia merkityksiä. Samalla tapahtuu mytologisoituminen – merkitykselle syntyy myytin taso. Myytti ottaa kielijärjestelmän haltuunsa, ja rakentaa järjestelmän, jota Barthes kutsuu *metakieleksi* – tässä toisessa järjestelmässä puhutaan ensimmäisestä. Barthesilainen myytti ei tarkoita samaa kuin kreikkalainen, vaan on kulttuurin tapa sanoa jotain ylimääräistä merkin avulla – salakuljettaa näennäisen luonnollisen merkityksen ohella arvoja. (Barthes 1994, 173–179.)

Onko valokuvien esittämien, näennäisen luonnollisten ”todellisuuksien” tarkoitus siis toimia ideologisesti, hallitsevia valta-asetelmia ylläpitäen? Barthes esittää tulkintani mukaan tällaisen olettamuksen *Sanoma valokuvassa* -artikkelinsa lopuksi. ”Valokuvan konnotaatio on institutionaalinen toiminto; suhteessa koko yhteiskuntaan sen tehtävä on integroida ihmistä, rauhoittaa häntä”, Barthes (1984, 136) kirjoittaa.

Barthes ei ehkä ollut suoralinjaisen yhteiskuntakriittinen ajattelija, joka olisi teksteillään varsinaisesti tähdännyt yhteiskunnallisten arvovakojen purkamiseen. Hänen ajattelunsa oli monimerkityksistä ja osittain hämää, eikä tyhjene yksittäiseen kantaan tai mielipiteeseen. Barthesin teksti on eräänlaista taide-estetiikkaa, joka noudattaakin omalla tavallaan enemmän juuri taiteen kuin tieteen logiikkaa. Hänen tekstejään voi kuitenkin nähdäkseni lukea tai käyttää emansipatorisesti.

Barthesin artikkelissaan *Kuvan retoriikkaa* esittämä lausahdus tukee mielestäni tämänkaltaista tulkintaa. ”Denotatiivinen kuva luonnollistaa symbolisen sanoman, tekee viattomaksi erittäin sakean [...] konnotaation semanttisen juonen”, hän kiteyttää (1986, 84). Barthesin tekstien lukeminen konnotaation ”juonesta” – kuvien näennäisen ilmimerkityksensä ohella kuljettamista piilomerkityksistä, arvoista – ja kuvien merkitysten purkaminen hänen tässä artikkelissaan näyttämänsä esimerkkiään noudattamalla lisää tietoisuutta ja kriittistä ajattelua. Merkkirakennelmia tarkastelemalla voi havaita, miten kaikki on poliittista ja saada kokemusta merkitysten purkamisesta.

Barthes (1986) laittaa teoriansa käytäntöön ja purkaa mainoskuvan merkityksiä erottaen tekstittömästä kuvasta kaksinkertaisen kuvallisen sanoman: koodaamattoman (denotaatio) ja koodatun (konnotaatio). Ensin hän kirjoittaa kuvan ilmimerkityksen auki, jonka jälkeen paneutuu symbolisiin merkityksiin. Barthes huomauttaa sanoman tasojen erottamisen olevan haasteellista, sillä katsoja vastaanottaa samanaikaisesti sekä kuvan aisti-

sanoman että kulttuurisanoman. (Emt., 72–76.)

Mainoskuvien merkitykset ovat usein aika ilmeisiä, mikä helpottaa analysointia. Oma analyysini tulee kuvien eri lähtökohdasta johtuen olemaan hieman erilainen Barthesiin verrattuna, mutta pyrin käyttämään työni pohjana hänen ajatuksiaan. Ovathan merkitykset myös rakennetussa taidekuvassa tarkoituksenmukaisia, toisin kuin jos kyseessä olisivat satunnaisemmat kuvat.

## 1.5 Aikaisempi tutkimus

Uudempaa valokuvan representaatioiden tulkintaa on tehnyt mm. Annamari Vänskä. Vänskä on pohtinut visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja taidehistorian suhdetta ja linkittää visuaalisen kulttuurin tutkimusnäkökulmaan queer-politiikan. Hänen artikkelinsa *Nainen. Ruoka. Koti. Pirjetta Branderin ja Heidi Romon teokset vikuroivina naiseuden esityksinä* koostui paitsi naisvalokuvataiteen, myös huoneinstallaation analyysistä. (Esim. Vänskä 2005, 2007.)

Sukupuolten representaatioita valokuvissa käsittelevistä pro gradu -tutkimuksista voisoin mainita Noora Huokosen pro gradu -tutkielman *Työhön sidottu sukupuoli – Miesten ja naisten representaatiot ammattilehdissä työelämän segregaaion kuvaajina*. Huokonen tutki ammattilehtien mies- ja naisrepresentaatioita selvittäen, miten ne rakentavat mielikuvaa tämän päivän työelämästä. Tutkimus eroaa omastani siinä, että hän on tutkinut aihettaan sekä määrällisesti että laadullisesti, ja että hän käsittelee journalistisia kuvia. (Huokonen 2014.)

Elina Vainikainen tutkii pro gradussaan *Pikku Naisia vai puolinaisia? Sukupuolittuneen subjektin rakentuminen ja katseen strategiat valokuvan vastaanotossa* median välittämää naiskuvaa vastaanottotutkimuksen keinoin selvittäen, miten kahdeksasluokkalaiset tytöt katsovat *SinäMinä*-lehden kuvituskuvia. Vainikainen asettaa tutkimusongelmakseen sen, miten valokuvien visuaalinen järjestys luentakokemuksessa muodostuu sukupuolen kannalta ja miten naissubjekti tässä kokemuksessa rakentuu. Vainikainen käyttää tutkimuksessaan feminististä elokuvateoriaa. Erona omaan tutkimukseeni nähden on taidekontekstin puuttuminen. (Vainikainen 2008.)

Pohtimiini teemoihin liittyy myös Pauliina Kähärän taidehistorian pro gradu *Neuvotteluja tyttöydestä: ”tyttötaide” sekä Katja Tukiaisen, Stiina Saariston ja Maria Wolfram*

*kumoukselliset tyttöyden representaatiot*. Kähärä on tutkinut näkemystä tyttöydestä erilaisissa valtaverkostoissa. Hän pohtii, miten stereotyyppisiä tyttöyden representaatioita on mahdollista haastaa ja purkaa, sekä rakentaa tilalle vaihtoehtoisia tyttöyden esityksiä. Teoreettisena viitekehyksenä toimivat feministinen tutkimus ja tyttötutkimus. Omasta pro gradustani tutkimus eroaa siinä, ettei hän tutki valokuvia vaan maalaamalla ja piirtämällä toteutettuja teoksia. (Kähärä 2012.)

Muita mielenkiintoisia aiheita hipovia tutkimuksia ovat esim. Veera Jääskeläisen tiedotusopin pro gradu *Perityt representaatiot. Postmoderni aika, teoria ja valokuva*, jossa Jääskeläinen erittelee postmodernismista käytyä keskustelua valokuvaan painottuen (Jääskeläinen 2012) ja Johanna Ylipullin *Taistelua ja tasapainoilua: mediakulttuurin uudet naiskuvat*. Ylipulli tutkii pro gradussaan 2000-luvun alun mediakulttuurin toiminnallisia ja väkivaltaisia naisrepresentaatioita tv-sarjoissa ja elokuvissa (Ylipulli 2005). Jännittävä ja toiminnallinen on Riitta Perälän vuonna 2009 Taideteolliseen korkeakouluun, Porin taiteen ja median osastolle tekemä opinnäyte *Vastakuvaamassa. Itse tuotettu vastakuva vallitsevan naiskuvaston rinnalla*. Perälä tarkasteli työssään yläasteikäisten tyttöjen median naiskuville antamia merkityksiä. Teorian ohella hän keskusteli kohde-ryhmän kanssa, ja keskustelun lisäksi ryhmäläiset toteuttivat yhdessä maskeeraajaopiskelijoiden ja valokuvaajan kanssa omat, vallitsevaa median naiskuvastoa kritisoivat vastakuvansa. Työ palkittiin Mediakasvatusseuran gradupalkinnolla. (Mediakasvatusseura 2009.)

Janne Seppäsen vuonna 2001 julkaistu väitöskirja *Valokuvaa ei ole* koostuu kuudesta, kymmenen vuoden aikana kirjoitetusta valokuvaa käsittelevästä artikkelista. Neljä niistä on aiemmin julkaistu tieteellisissä aikakauskirjoissa ja kaksi valokuvaa käsittelevissä kirjoissa. Artikkeleita yhdistää antiesseistinen näkemys valokuvatutkimuksen metodisena ja filosofisena lähtökohtana. Seppänen korostaa kirjansa nimellä sitä, miten valokuva rakentaa merkityksensä kulttuurissa käytännöissä, erilaisissa katsomis-, käyttämis- ja tulkitsemistilanteissa (Seppänen 2001, 8–9). Seppäsen tutkimus liittyy niin brittiläisen ja yhdysvaltalaisen valokuvatutkimuksen, kuin sosiologian, viestinnän- ja kulttuurintutkimuksen perinteeseen. Seppäsellä on kirjalleen myös pedagoginen tavoite: suomeksi ei ole ollut aikaisemmin saatavilla yleisesitystä brittiläisen ja yhdysvaltalaisen valokuvatutkimuksen juonteesta (emt., 13).

## 2 TUTKIMUSKÄSITTEET

### 2.1 Representaatio

Tämän tutkimuksen keskeisin käsite on *representaatio*. Representaatio on monilla eri tieteen ja taiteen aloilla tavattu termi, joka on vakiintunut keskeiseksi käsitteeksi humanistisessa ja yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa. Käsitettä käytetään tutkimusalasta riippuen hyvinkin eri tapaan, joten sen määritelmä vaihtelee alasta riippuen paljon. (Knuuttila & Lehtinen 2010, 7–9.)

The Oxford English Dictionary kertoo englanninkielisen verbin *represent* perustuvan latinankieliseen kantasanaan *repræsentāre*. Merkitykset ovat muokkautuneet ajan saatossa seuraavasti: (1) Vuoden 1400 määritelmän mukaan *represent* merkitsee näkyväksi tekemistä maalauksen, veiston tai vastaavan menetelmän keinoin. (2) Vuonna 1460 verbi on tarkoittanut mm. hahmon esittämistä teatterin lavalla. (3) Samaan tapaan toimii myös vuoden 1380 määritelmä, jonka mukaan *represent* voi tarkoittaa vertauskuvana oloa, jonkin ominaisuuden, tosiasian tai muun abstraktin käsitteen näkyvänä tai konkreettisenä ilmentymänä toimimista. Edellämainituissa esimerkeissä representoiva subjekti kuvastaa jotakuta muuta kuin itseään, tuoden läsnäolevaksi jotain poissaolevaa. (4) Lähempänä nykyaikaisempaa tulkintaa, jossa yksilö ilmaisee kokonaisuutta, on vuoden 1430 määritelmä. Siinä representoiva edustaa tai korvaa jotain henkilöä tai asiaa, on jonkin hahmo tai kuva, tai merkitsee jotakuta toista henkilöä toimimalla tämän korvaajana. (Simpson & Weiner 1989, 657–658.)

Representaatiokysymys tarjoaa taiteelle ja tieteelle yhteisen näkökulman niiden erityispiirteiden tutkimiseen ja vertailuun. Tällöin ei tarvitse juuttua niiden institutionaalisten ja päämääriä koskevien erojen uusintamiseen (Knuuttila & Lehtinen 2010, 9). Kulttuurin ja sosiaalisen todellisuuden nähdään olevan erilaisten representaatioiden tuottamia, ja erilaisten intressien ja ideologioiden läpäisemiä (emt.). Representaation avulla on mahdollista pohtia, millä tavoin ja kenen näkökulmasta erilaiset mediat tuottavat todellisuutta (Seppänen 2005, 77). Tässä tutkimuksessa representaatiota lähestytään jälki-strukturalistisesta, konstruktionistisesta näkökulmasta, feministisen teorian valossa.



### 2.1.1 Feministisen representaatiotutkimuksen alkuaskeleet

Nykypäivän feminismi ei ole helposti määriteltävissä. Se on muuttunut silmiinpistävästä vastakulttuurin muodosta tavanomaiseksi mutta hetkittäin yhä kiistellyksi vakiintuneiden instituutioiden, kuten poliittisten puolueiden, yliopistojen tai paikallisten ja kansallisten hallintojen, osaseksi. Sen peruseriaatteet on haastettu, ja aiemmat otaksumat siirretty historiaan. Osa nuoremmista naisista kokee, että feminismi on heidän äitiensä vanhentunutta taistelua, kun taas värilliset naiset kokevat, ettei feminismi koske heitä sen valkoisen ja uuskolonialistisen luonteensa takia. (Van Zoonen 1994, 1–4.)

Feministinen representaatiotutkimus alkoi 1970-luvulla valtavirran naiskuvia – mainoksissa, elokuvissa, tv-sarjoissa ja naistenlehdissä – kritisoineesta naiskuvatutkimuksesta (Paasonen 2010, 43). Se arvosteli median naiskuvaa muun muassa siitä, ettei naisia ole riittävästi esillä todelliseen määräänsä nähden, ja moitti median välittämiä kulttuurisia asenteita naisia kohtaan vanhentuneiksi (van Zoonen 1994, 30–31). ”Vääristyneeseen naiskuvaan” perustuva kritiikki sisälsi kuitenkin oletuksen, että olisi olemassa jonkinlainen ”oikea todellisuus”, johon representaatiolla viitataan, ja kritiikki jäi kiistelyksi siitä, millainen representaatio olisi toista oikeampi (Puustinen, Ruoho & Mäkelä 2006, 27). 1960–1970-luvun viestinnän teorioita tämän ohella leimasi turhan pelkistetty näkemys median välittämien arvojen siirtymisestä sellaisenaan todelliseen elämään, ja tätä onkin sittemmin kritisoiden kutsuttu ns. viestinnän lääkeruiskumalliksi (Aslama 2006, 50; Kyrölä 2006, 107).

Siinä, missä feminismin toinen aalto tapahtui 1960- ja 1970-luvulla, jolloin uusien, radikaalien naisliikkeiden edustajat painottivat vahvasti sukupuolen keskinäistä erilaisuutta ja jopa naisten paremmuutta miehiin nähden, ilmeni 1980-luvulta alkanut kolmas aalto jälkistrukturalististen, postmodernien ja jälkikolonialististen ideoiden vaikutuksesta muodostuneena monina erilaisina feminismeinä (Rossi 2010, 25). Rossi (1995, 7–8) mainitsee sukupuolen sosiaalisesta ja kulttuurisesta rakentumisesta kiinnostuneet essentialismin ja biologismin vastustajat ja konventionaalisten sukupuolijakojen ylittämiseen tähtäävät queer-feministit. Eri ideat esiintyvät yhä rinnakkain, joskus konfliktissa keskenään (Rossi 2010, 25–26).

Representaatioita tarkasteltaessa on olennaista nähdä niiden toiminnan periaatteet laajemmin kuin ”vääristyneenä” ikkunana todellisuuteen. Representaatiot kyllä tulevat meidän ja todellisuuden väliin, mutta ikkunan tai peilin sijaan ne ovat osa laajempaa

poliittista ja ideologista kontekstia (Lahti 2002, 11–12.) On tärkeää huomata, etteivät ne ole todellisuutta sellaisenaan, vaan tulosta aikaisempien representaatioiden todellisuuskäymyksistä. Representaation näkemys monimutkaisesta todellisuudesta on rajallinen kulttuurin ja valtarakenteiden tuotos, joka muodostuu aiempien representaatioiden pohjalta. (Dyer 2002, 3–4.) Mutta vaikka representaatiot eivät olekaan ”suora ikkuna todellisuuteen”, niiden tuottamat näkemykset maailmasta ja toisistamme vaikuttavat todellisuuteen. Se, millaisina näemme toiset, vaikuttaa siihen, miten heitä kohtelemme. Representaatioiden voidaan näin ollen sanoa olevan *tuottavia*. (Dyer 2002, 1.)

Representaatiot eivät toimi yksinään. Stuart Hallin mukaan jokainen representatio kantaa omaa merkitystään, mutta ne saavat merkityksensä vasta suhteessa toisiin representaatioihin. Laajemmalla tasolla tarkasteltaessa voidaan kuitenkin huomata, että representaation käytännöt toistuvat tietyin muunnelmin, eri representaatiotyyppien rajat ylittäen. Tätä merkitysten kasautumista yli (media)tekstien rajojen Hall kutsuu *intertekstuaalisuudeksi*. Kokonaista representaatioiden – tekstien, kuvien ym. – ajan mittaan syntynyttä valikoimaa voidaan taas kutsua *representaatiojärjestelmäksi*. (Hall 1999, 150.)

Kansallisuudet ja muut niiden kaltaiset, luonnollistetut kategoriat ovat diskursiivisia, toistuvan representaatiotyön synnyttämiä ja ylläpitämiä (Palin 1998, 138). Representaatiot ovat kuitenkin ristiriitaisia ja jatkuvassa muutoksessa. Ne ”kelluvat” kiinnittymättä koskaan, pysyen avoimina paitsi toistolle, myös kritiikille ja variaatiolle. Näin ne sisältävät aina myös muutoksen mahdollisuuden. (Hall 1999, 143.) Esimerkkinä mielikuvan muutoksesta voidaan mainita slogan, jonka 1960-luvun mustat amerikkalaiset kehittivät musta-sanaan liitettyjen, negatiivisten assosiaatioiden kääntämiseksi: ”Black is Beautiful” (Hall 1997, 32). Positiivista miellelyhtymää tuova lause on toiminnaltaan kuitenkin kaksipiippuinen. Vaikka se keskittyy positiivisen mielikuvan synnyttämiseen, se kuitenkin ylläpitää olemusajattelua mustista ihmisistä omana, valkoisista eroavana ryhmänä. Koska se ei pura ryhmittelyä, se ei myöskään auta näkemään mustia ja valkoisia ihmisiä samanarvoisina, ilman kahtiajaottelua.

## **2.2 Stereotyyppi ja toiseuttaminen**

Jos todellisuus on monimuotoinen, miksi representaatioissa välittyvät yksinkertaistetut ja kliseiset näkemykset sukupuolista, roduista ja kansallisuuksista?

Representaatioon liittyy likeisesti *stereotypin* käsite. Walter Lippmanin kehittämä ilmaisu voidaan nähdä välineenä monimutkaisen ja kaoottisen tietomäärän järjestämiseen, eräänlaisena oikopolkuna, jonka avulla on mahdollista tiivistää suuria määriä monimutkaista tietoa. Stereotyyppien yksinkertaisuus ja arvoneutraalius on kuitenkin vain näennäistä. Niiden vaikuttavuus piilee tavassa, jolla ne herättävät konsensusta. Tämä yhteisymmärryksen illuusio kätkee kuitenkin taakseen sen, että kyseessä on aina jostain näkökulmasta esitetty tapa määrittää todellisuutta ja luokitella ihmisiä. Orrin E. Klapp on luonut jaottelun stereotyypeihin ja sosiaalisiin tyypeihin, jossa jälkimmäiset ovat representaatioista ihmisistä, jotka kuuluvat yhteiskuntaan. Stereotyypit jätetään yhteisön ulkopuolelle. Se, kuuluuko joku yhteiskunnan kokonaisuuteen, on seurausta tuon yhteiskunnan eri ryhmittymien vallasta määritellä itsensä mukana olevaksi ja muut ”toisiksi”, ulkopuolisiksi ja hyljeksittäviksi. (Dyer 2002, 45–51.)

Läntinen ajattelumme perustuu binaarisiin vastakohtapareihin. Tähän on haettu selitystä kielenkäytöstä kulttuurimme toimintamallina. Saussuren mukaan merkitys riippuu vastakohtien välisestä erosta: ymmärrämme mustan erottamalla sen valkoisesta. Binaariset vastakohtaparit kuitenkin pelkistävät maailman moninaisuuden jäykkiin joko-tai-ääripäihin ollen yksinkertaistava ja tyly merkitysten tuottamisen tapa. Vastakohtien välillä on aina myös valtasuhde. (Hall 1999, 153–154.) Asioiden hahmottamista sen kautta, mitä ne eivät ole, on toteutettu useimmiten hallinnan ja poissulkemisen kautta. (Rojola 1996, 61.) Kun toinen kohdataan, hänet luokitellaan sen mukaan, miten hän eroaa – todellisella tai kuvitellulla tavalla – minusta. Toiseuden tutkimus on ollut alistettujen ryhmien, kuten naisten, mustien tai homoseksuaalien tutkimista, mutta sitä voi soveltaa mihin tahansa vähemmistöön tai ryhmittymään. Käytännössä kyse on niistä kulttuurisista prosesseista, jotka tekevät vieraasta toisen. (Kaartinen 2004, 22–24.)

Simone de Beauvoir on kirjoittanut naisen toiseuttamisesta klassikkoteoksessaan *Toinen sukupuoli*. Beauvoirin mukaan ihmiskunta on miespuolinen, eli mies näyttäytyy siinä itsestään täydellisenä, toimivana olentona, olennaisena. Nainen taas määrittyy aina suhteessa mieheen, edustaen sitä, mitä mies ei ole. Nainen on epäolennainen suhteessa olennaiseen, ja hänen kehonsa on este ja vankila. (De Beauvoir 1999, 12.) Beauvoirin ajatukset ovat antaneet paljon myöhemmälle feministiselle tutkimukselle.

## 2.3 Valta ja subjekti

Keskeinen käsite feministisessä tutkimuskentässä on *valta*. Sukupuolta ja valtaa on teoretisoitu perinteisesti *patriarkaatin* käsitteellä, jossa on kyse miesten ylivallasta. Vapautuminen patriarkaatista on radikaalifeministien mukaan mahdollista vain koko patriarkaatin rakenteen murtamisen avulla, ”vallankumouksella”. Epähistorialliseksi ja yleväksi kritisoitua patriarkaatin käsitettä on myöhemmin kehitetty mm. socialististen feministien taholta tuomalla mukaan luokan ja sukupuolen ohella rotuun, etnisyyteen ja seksuaalisuuteen perustuvat alistussuhteet. (Kantola 2010, 82–83; ks. myös Liljeström 1996, 111–113.)

Tapoja, joilla valtasuhteet tuottavat sukupuolta ja sukupuolittuneita valtajärjestyksiä on tutkittu filosofi Michel Foucault’n valta-analyysin avulla (Kantola 2010, 79–80). Foucault näkee vallan kaikkialla läsnäolevana asiana, joka on kiinteässä suhteessa taloudellisiin ja tiedollisiin prosesseihin sekä sukupuolisuhteisiin. Valta ei tule ylhäältäpäin, vaan sen perusta on perheissä, pienryhmissä ja laitoksissa. (Foucault 1998, 70). Vaikka Foucault linjaa, ettei valtaa voi omistaa (emt), käsittelee hän sitä toisaalla myös ominaisuutena, joka voi kuulua esim. kuninkaalle. Seppäsen mukaan Foucaulta on luontevaa tulkita siten, että valta kuuluu jollekin, ja on tällä tavoin jaettavissa. Se ei kuitenkaan ensisijaisesti ole jonkun hallussa oleva ominaisuus, vaan lukuisiin eri pisteisiin jakautuva ja eri toimijoiden välisessä vuorovaikutuksessa näkyviin tuleva asia. Tämä näkemys huomioi sen, miten jokainen on sekä vallankäytön kohde että käyttäjä. (Seppänen 2005, 254.)

Näin Foucault’n valtakäsitys eroaa perinteisistä angloamerikkalaisista näkemyksistä. Foucault’n näkökulmasta valta on ennen kaikkea tuottavaa, mistä voidaan käyttää esimerkkinä ”aidon naiseuden” käsitettä – jota ei siis Foucault’n näkemyksen mukaan ole löydettävissä vallan ulkopuolelta. (Kantola 2010, 84.) Tähän sisältyy Foucault’n Nietzscheä lainaama genealogian käsite: kiinnostuksen kohteena ei ole se, mikä tutkittava kohde on alun perin, vaan se, minkälaisien valtarakenteiden tuloksena se on muodostunut sellaiseksi, jona sen tunnemme. Genealogisen analyysin ydinaluetta ovat siis erilaisen totuuksien ja niiden tuottamisen käytännöt. (Pulkkinen 1998, 256; Seppänen 2005, 266.)

Edellä mainituissa valtarakenteissa eläviä ihmisiä kutsutaan *subjekteiksi*. Poststrukturalismi kyseenalaisti ja hylkäsi renessanssista periytyneen humanistisen ja ihmiskeskeisen maailmankuvan, minkä seurauksena yksilö korvattiin subjektin käsitteellä (Hietala 1992, 15). Yhteistä Lacanille, Foucault’lle, Barthesille ja muiden ranskalaisten eri tieteenalojen edustajille oli se perusajatus, että subjektius on diskursiivisesti tuotettua (Palin 1998, 138). Termillä on kaksoismerkitys: se voi tarkoittaa joko ympäröivän kulttuurin merkityksille ja ideologialle alisteista tai omaa elämäänsä hallitsevaa toimijaa (emt., Seppänen 2005, 255).

Se, miten vapaa tahto subjektilla mielletään olevan, vaihtelee. Hietala (emt.) viittaa Lacaniin näkemyksiin kuvatessaan ihmisen olevan vain illusorisesti vapaa, ja tosiasiassa kasvatuksen, hallitsevan ideologian sekä ympäröivän kulttuurin – *Toisen* – tuote. De Lauretis puhuu naisesta subjektina tarkoittaen sillä (1) *subject-ed to* eli erilaisille yhteiskunnallisille diskursseille alisteista/alistettua ja niiden määrittämää (2) *subject* sanan aktiivisessa mielessä: kulttuurin luoja ja kuluttajaa, aktiivista ja päämäärätietoista toimijaa, itseään ja toimintaansa määrittävää (Koivunen 1998, 27). Seppäsen mukaan Foucault’n subjektikäsitys sijoittuu näiden kahden ääripään välille: jokainen pystyy vaikuttamaan omaan toimintaympäristöönsä, mutta kunkin subjektius on monin osin ympäristön muokkaama, ja siihen vaikuttaminen on työlästä. Valta toimiikin tässä aktiivisen ja samalla sosiaalisiin rakenteisiin sopeutuneen toimijan sisäisessä jännitteessä. (2005, 255.)

Lacanilaista käsitystä subjektuudesta on ymmärrettävästi kritisoitu pessimistisestä ja passivoittavasta näkemyksestä. Ongelmallista on myös se, miten Lacan tarkastelee subjektin syntyä vain miespuolisesta näkökulmasta, äidistään irtoavan poikalapsen tarinana. Psykoanalyysiin pohjaava teoria ei anna naissubjektuuden synnystä kovin vahvaa kuvaa, sillä irtautuessaan äidistään tytön tulisi irtautua samalla myös itsestään ja ikään kuin tultava toiseksi. (Kosonen 1996, 189–190; Rossi 2010, 34; toiseuttamisesta lisää luvussa 2.2).

Ranskalainen Luce Irigaray arvosteli psykoanalyysia ja sen käsitystä naiseudesta miehen puutteellisenä versiona diskurssin subjektina olemisen sijaan (Sivenius 1996, 7–8) ja esitti Rouchin kanssa uuden subjektiksi tulemisen ideaalin, ”istukkatalouden”, joka perustuu ”naisen ja äidin ruumiilliseen identiteettiin” (Kosonen 1996, 190–191). Irigaray edustaa melko radikaalia feminististä suuntaa, sillä hän pyrkii sukupuolieron häivy-

tämisen sijaan korostamaan sitä. Irigaray on ottanut lähtökohdakseen Beauvoirin näkemyksen naisesta toisena, ja kutsuu sitä *Saman Toiseksi*. Hän on kuitenkin jalostanut näkemystä eteenpäin kehittämällä uuden käsitteen, *Toisen Toisen* – naisen, joka ei määrity miehen, vaan itsensä kautta. (Heinämaa 1996, 166). Julia Kristeva taas on kyseenalaistanut luonnostaan biologisesti lankeavaa miehen ja naisen roolia, minkä seurauksena nais- ja miessubjektit on voitu ymmärtää sosiaalisiksi ja historiallisiksi rakenteiksi (Kossonen 1996, 191).

## 2.4 Sukupuoli ja seksuaalisuus

Nykypäivän feminismiin haasteena on rakentaa politiikkaa, joka tunnistaa erot, kunnioittaa niitä ja mukautuu niihin. Vaikka sen pirstaloitunut luonne estää käsittämästä feminististä teoriaa yhtenäisenä ja homogeenisena kenttänä, sillä on yhteisiä aatteita, jotka erottavat sen muista humanistisista tieteistä ja yhteiskuntatieteistä. Tällainen on sen fokus sukupuolen (*gender*) analysoimiseen mekanismina, joka jäsentää materiaalia, symbolisia maailmoja ja kokemuksiamme niistä. (Van Zoonen 1994, 3.)

Tutkimukseni avainkäsitteitä ovat *sukupuoli* ja *seksuaalisuus*. Lähdän perusajatukselta, että sukupuoli on – kuten Rossi Butleriin viitaten muotoilee – *toistotekoa*. Se muodostuu erilaisissa esityksissä ollen ”ideologiaa, sopimuksia, neuvottelua ja uusintamista”. Sukupuoli ei siis ole kiveenhakattua biologiam, vaan historiallinen, konstruktionistinen käsite, joka muuttuu ajassa ja paikassa. (Rossi 2003, 12.)

Amerikkalainen antropologi Gayle Rubin esitteli 1975 käsitteen nimeltä *sex/gender system* osana patriarkaatti-käsitteen kritiikkiä. Patriarkaatti oli hänen mielestään miehi- sen ylivallan historiallinen muoto, joka sopi ”Vanhan Testamentin tyyppisille pastoraalisille paimentolaisille”. Rubinin mukaan oli tärkeää erottaa *sex*, biologinen sukupuoli (lisääntymistarve ja -kyky, jota hän nimitti seksuaaliseksi maailmaksi) sortavista tavoista, joilla tätä seksuaalista maailmaa jäsenellään. *Gender* tarkoitti sosiaalista sukupuolta, biologisen seksuaalisuuden järjestämisen tuotetta. Rubin pyrki osoittamaan naisia sortavien rakenteiden kulttuurisen luonteen. Käsitepari juurtui tutkimukseen ja biologisen ja sosiaalisen sukupuolen erottamisesta toisistaan tuli feministisen teoriamuodostuksen peruskysymyksiä. (Liljeström 1996, 113–114.)

Rubin teorian sijoittuu seitsenkymmenlukulaiseen painopisteeseen, jolloin monet femi-

nistit painottivat valta-aspektia sukupuolten välisissä suhteissa ja pitivät ensisijaisesti miehiä vastuullisina naisten alistamisesta. Ajattelussa konkretisoitui Rubininkin näkemys seksuaalisen halun suuntautumisesta vastakkaiseen sukupuoleen, mikä määritteli yksilöt paitsi miehinä ja naisina myös heteroseksuaaleina. Vielä 1980-luvulla mm. naitutkimuksen institutionalisoiminen heteroseksuaalisten olettamuksien pohjalta vaikutti siihen, että kysymys heteroseksuaalisuudesta ideologiana jäi syrjään. Pakollisen heteroseksuaalisuuden käsite ilmestyi tutkimukseen vasta 1990-luvulla. (Emt.)

Jo Simone de Beauvoir näki sukupuolen jossain määrin performatiivisena, mikä ilmenee hänen tunnetusta ”naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan” -lauseestaan (Beauvoir 1999, 154). Beauvoir näkee sukupuolen taustalla olevana biologisena määreenä, anatomisena faktana, joka on muuttumaton. Lauseellaan hän kuitenkin korosti sitä, että sosiokulttuurinen sukupuoli on hankittavissa oleva, kulttuurinen suoritus. Vaikka ensin mainittua ei voikaan vaihtaa, on jälkimmäinen kulttuurisesti muuntuva, ja näin täynnä lukemattomia ja avoimia mahdollisuuksia. (Butler 2006, 194–195.)

Vuonna 1990 ilmestyneestä *Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity* -teoksestaan tunnettu Judith Butler tuo kuitenkin esiin asioita, joita Beauvoir ei ollut ajatelleeksi. ”Jos biologinen ja sosiaalinen sukupuoli ovat ratkaisevalla tavalla erillisiä, [...] ihminen ei tietyn biologisen sukupuolen perusteella tule tietyksi sosiaaliseksi sukupuoli”, Butler summaa. Biologisesti sukupuolitettut kehot voivat siis tuottaa monia erilaisia sosiaalisia sukupuolia, eikä biologinen sukupuoli rajoita sosiaalista sukupuolta. Koska sosiaalinen sukupuoli ei olisi kausaalisesti sidottu biologiseen sukupuoleen, voitaisiin sukupuoli nähdä substantiivin sijaan kaksinapaisen biologisen sukupuolen asettamien rajojen ulkopuolelle sijoittuvana kulttuuris-ruumiillisena toimintana. (Butler 2006, 195–196.) Butlerin performatiivisessa sukupuoliteoriassa sukupuoli on siis käyttäytymistä ja tyyliä (emt., 233).

Butlerin mielestä feminismiltä oli virhe niputtaa naiset yhdeksi ryppääksi, sillä tämä sekä ylläpitää kaksinapaista ajattelumallia että poissulkee muut valtasuhteisiin vaikuttavat akselit (emt., 48–54). Mahdollisuus muuntaa sukupuolirakenteita löytyy vääränlaisesta esittämisestä, parodisesta toistosta, sillä ilman oikeanlaisia sukupuolten toistotekoa ei Butlerin mukaan sosiaalisia sukupuoliakaan ole olemassa (emt., 235–236).

Vaikka Butler *Gender Troublessa* korostaakin sukupuoliroolien keinotekoisuutta ja tuo esiin mahdollisuutta niiden muuttamiseen sukupuolten representaatioita liioittelemalla

ja karnevalisoimalla, ei sukupuolirooleja kuitenkaan voi palauttaa vain valintoihin tai leikkiin (Palin 1996, 239). Butler on myöhemmin täsmentänyt sukupuolen performatiivisuuden ajatuksiaan teoksessaan *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Tässä teoksessa Butler toteaa, ettei subjekti voi sattumanvaraisesti valita sukupuoltaan, sillä sukupuolen materiaalisuus ja subjektiuus tuotetaan normeja rituaalisesti toistamalla (emt.).

## 2.5 Tarkkailu ja normi

Foucault'lle (2014, 231–232) keskeinen vallan ulottuvuus on kurivalta, joka käyttää menestyksensä edellytyksenä ”hierarkkista tarkkailua” ja ”normaalistavaa rangaistusta”. Foucault kirjoittaa teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* alunperin Jeremy Benthamin kehittämästä Panopticon-vankilasta, jonka idea tarjoaa mallin yhteiskunnan valvovan periaatteen ymmärtämiseen. Panopticonin vankisellit on sijoitettu vankilan ympyrän tai puoliympyrän mallisille reuna-alueille siten, että niihin on esteetön näkymä keskellä olevasta valvontatornista. Sellit on valaistu ja torni pimennetty, jolloin vangit eivät voi koskaan tietää, milloin heitä tarkkaillaan. Tästä seuraa se, että vangit alkavat itse kontrolloida omaa käyttäytymistään. (Emt., 266–285.)

Moderni valtio ei pyri vahvistamaan valtaansa väkivallalla, vaan ohjailemaan kansalaisiaan erilaisilla *normeilla*. Nämä normit säätelevät eri elämänalueita seksuaalisuudesta hyvään vanhemmuuteen. (Kantola 2010, 84–85.) Yhdenmukainen käyttäytyminen selitetään muun muassa ihmisten biologisilla ominaisuuksilla (Alasuutari 1994, 56).

*Heteronormatiivisuudella* tarkoitetaan sosiaalista järjestystä ja siihen pakottavaa valtaa, joka ylläpitää heteroseksuaalisuutta normina ja normaalina. Edellä mainittu järjestys määrittelee muunlaiset seksuaalisuuden muodot poikkeamiksi normista, seksuaalisiksi toiseuksiksi. Transsukupuolisuus nähdään siinä niin ikään poikkeamana suhteessa ”normaaleihin” heteromies- ja heteronaiskupuoliin. *Normatiivisella heteroseksuaalisuudella* viitataan heteroseksuaalisuuden normeihin, selkeärajaisiin sääntöihin, jotka säätelevät heterokäytäntöjä. Poikkeamiksi normatiivisesta heteroseksuaalisuudesta voidaan nähdä esim. vanhemman naisen suhde nuorempaan mieheen tai vapaaehtoinen lapsettomuus. (Rossi 2003, 120.)

*Normatiivisella feminiinisyydellä* ja *maskuliinisuudella* taas tarkoitetaan heteroseksuaa-



lisuuden sisäisiä sukupuolinormeja, naiseuden ja mieheyden ihanteita, jotka muokkaavat subjektiuksiamme (Kantola 2010, 85). Heteronaiseudella on omat sääntönsä. Feministinen tutkimus on osoittanut, kuinka naiset ovat sisäistäneet Panopticon-mallin mukaisen, patriarkaalisen yhteiskunnan katseen. Meikkaaminen, karvojen poistaminen ja painonhallinta ilmaisevat, miten naiset tarkkailevat itse itseään. (Bartky & Bordo Kantolan 2010, 85 mukaan.)

## 2.6 Ideologia

Tagg on puhunut valokuvasta materiaalisena ideologisena apparaattina viitaten Althusseriin ja tämän *Ideologia ja ideologiset valtiokoneistot* -artikkeliin (Tagg 1988, 165–168). Althusser käytti ideologiateoriansa pohjana lacanilaisia näkemyksiä subjektin rakentumisesta ja marxilaisia näkemyksiä ideologian materiaalisesta funktiosta sosiaalisten tuotantosuhteiden uusintajana (Hall 1999, 254). Siinä, missä Marxin mukaan porvariston ideologia piti alistettua luokkaa väärän tietoisuuden vallassa, ts. ideologia suuntautui ylhäältä alaspäin, näki Althusser ideologian käytäntönä, joka on juurtunut kaikkien luokkien ajattelu- ja elämäntapaan (Fiske 1996, 226–230) ja jota ylläpidetään valtion ideologisissa koneistoissa (Tagg 1988, 166). ”Mikään luokka ei pitkän päälle voi säilyttää valtiovaltaa, ellei se samanaikaisesti toteuta hegemoniaansa ideologisiin valtiokoneistoihin ja näissä koneistoissa”, Althusser (1984, 103) kirjoittaa.

Ideologia ei voi toimia ilman subjekteja. Mainitsin jo aiemmin subjektiuden kahtalaisesta luonteesta (kts. luku 2.3). Lehtonen & Koivunen (2011, 26) nimittävät näitä eri puolia alamaisuudeksi ja toimijuudeksi ja toteavat, että ilman ensinmainittua yhteiskunnat eivät pysyisi koossa, eivätkä ilman jälkimmäistä liikkeessä. Ideologia toimii kutsumalla yksilöt subjekteiksi luonnollisilta tuntuviin käytäntöihinsä, jotka tuntuvat meistä itsestäänselviltä. (Althusser 1984, 129–131.) Hall kuvaa ideologian olevan tehokasta, koska se työskentelee paitsi ”psykykkisen identiteetin ja viettien kaikkein alkeellisimmilla tasolla” myös sosiaalisen kentän muodostavien diskursiivisten käytänteiden tasolla (Hall 1999, 255).

Tagg kuitenkin kritisoi Althusserin käsitystä ideologisista valtiokoneistoista. Taggin mielestä Althusser näkee ideologisten valtiokoneistojen vaarnamaisesti naulitsevan ideologian paikoilleen sen sijaan, että hän näkisi niiden toimivan areenana luokkataistelulle. Tagg itse näkee ideologian rakentuvan näiden valtiokoneistojen representatiivisis-

sa käytännöissä. Althusserin valtakäsityksien täydentämiseksi Tagg peräänkuuluttaa Foucault'n näkemyksiä. (Tagg 1988, 68–70.)

## 2.7 Vastarinta

Millä keinoin sitten on mahdollista kyseenalaistaa edellämainittua kaksinapaista maailmankuvaa? Kuinka uudenlaisen identiteettityön ja toimijuuden tuottaminen yhteiskuntamme olosuhteissa onnistuu representaation keinoin, kuvallisuuden ja taiteen kautta?

Foucault on todennut, että ”siellä missä on valtaa, on myös vastarintaa” (Foucault 1998, 71). Tämä vastarinta ei ole vallan ulkopuolista, vaan sijaitsee sen sisällä. Se, että näin on, ei kuitenkaan tarkoita, että vastarinta olisi vain valtasuhteiden vastavaikutusta, joka on tuomittu aina tappioon. Vastarinta on valtasuhteiden toinen puoli, joka ”kaivertuu niihin poispyyhkimättömänä vastaparina”. Foucault näkee, että kaikessa on kyse vastarintapisteistä, jotka liikkuvat ja katoavat, muodostaen uusia ryhmittymiä. Väliin tapahtuu myös radikaaleja kumouksia. (Emt., 72.)

Sukupuolten ja seksuaalisuuksien tutkimusta painottava *Queer*-ajattelu voidaan määritellä homo- ja lesboteoretisointia laajemmin *kummasteluksi*, heteroseksuaalisuuden oletetun luonnollisuuden kyseenalaistamiseksi. (Rossi 2003, 120–121.) Se on Vänskän (2007, 72) mukaan kriittisenä teoriana käyttökelpoinen sukupuolien ja seksuaalisuuksien dominoivien merkitysten kyseenalaistamiseen visuaalisissa esityksissä. Tuija Pulkkinen on liittänyt sen postmodernin teoriaan ja Judith Butlerin ajatteluun (emt.).

Rossi (1995, 11) huomauttaa, miten kumouksellisuus ei välttämättä edellytä toiseen ääripäähän jähmettymistä, vaan vastarinta voi liikkua paljon laajemmalla alueella, kahden ääripään välimaastossa.

Avasin luvussa 2.4 Judith Butlerin ajatuksia sukupuolen performatiivisuudesta. Performatiivisuudesta on puhunut myös Mary Ann Doane. Elokuvatutkimuksen puolella työskennellyt Doane uskoo liioittelevan naiseuden performoinnin toimivan keinona miehisten katsomismallien murtamiseen. Liioiteltu representaatio – naiseuteen naamioituminen – toisi esiin sen, miten tuotettu, kulttuurinen rakennelma sukupuoli onkaan. (Nikunen 1996, 48–49.)

Rossi uskoo performatiivisuuteen perustuvan valtavirran kuvien liioittelevan parodioin-

nin olevan oppositioon linnoittautumista tehokkaampikin keino kyseenalaistaa valtavirran kuvia (1995, 11).

Eräänlainen vastarinnan muoto on myös *voimaantuminen* (*empowerment*) – myös *valtaistuminen* (Kantola 2010, 84) tai *pontevoituminen* (Pietilä 1997, 333). Se on vallan positiivista puolta korostava näkemys, joka juontaa ranskalaisten filosofien Luce Irigarayn ja Hélène Cixous’n teorioihin. Irigaray ja Cixous kyseenalaistivat vallan totutut määritelmät, diskursiivisen ja kulttuurisen järjestyksen, joka asettaa miehet etusijalle ja kehittivät käsitystä, jossa korostuu valta suhteessa itseen. Voimaantumisen pyrkimyksenä on eriarvoisten valtarakenteiden näkyväksi tekeminen ja purkaminen. Voimauttava valta on ollut keskeinen käsite esimerkiksi väkivallan vastaisessa työssä. (Kantola 2010, 84.) Voimauttamista on hyödynnetty valokuvan keinoin esim. Miina Savolaisen työssä, mistä kerron lisää luvussa 6.3.

## 2.8 Feministinen elokuvateoria

Valokuva alkoi saada enemmän kantavuutta yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen kohteena vasta 1970-luvun loppupuolella ja 1980-luvun aikana. Se eli tuolloinkin marginaalissa ja kulki elokuvateoreettisten pohdintojen jäljessä, tosin niitä – mm. *Screen-lehdessä* esitettyjä ajatuksia – hyödyntäen. (Seppänen 2001, 18.)

Elokuvaa sukupuolen representoimisen järjestelmänä tutkittiin paljon. Feministinen elokuvateoria kehittyi 1970-luvulla, Foucault’n teorian kanssa rinnan, mutta kuitenkin siitä erillisenä. De Lauretis näki elokuvan yhtenä sukupuolen tuottamisen teknologisena välineenä, sanan *apparatus* viitatessa Althusserin ja Lacanin työhön (de Lauretis 1987, 13).

Termi *tuottaminen* kuvasi kyseistä ajanjaksoa hyvin. 1900-luvun loppupuolen humanistisessa ja yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa irroittauduttiin kulttuuria ja yhteiskuntaa koskeneista “strukturealistisista” selityksistä, ja kaksinapaisten vastakkainasettelujen tilalle vaihtui “subjekti on prosessi” -ajatus: jälkistrukturalistit uskoivat kielen, kulttuurin, historian, ideologian ja tiedostamattoman vaikutukseen subjektin muotoutumisessa. Jälkistrukturalistisen ajattelun edustajina pidetään mm. Michel Foucault’a, Julia Kristevaa ja Jacques Lacania. (Rossi 2010, 32.)

Sigmund Freudia voidaan Rossin (2010, 33) sanoa pitää “eräänlaisena esijälkistrukturalistina” – subjekti, jota hänen määrittelemänään on loppumaton prosessi. Lacan taas oli tarttunut Freudin psykoanalyysiin, kritisoinut sitä ja sovittanut sitä uudelleen. Lacanin radikaalista suuntauksesta löytyvät katse, halu, mielihyvä, seksuaalisuus ja subjekti punoutuvat likeisesti toisiinsa ja ovat myös feministisen teoretisoinnin yhteinen nimittäjä (Rossi 1995, 10–11). Vaikka moni feministi on suhtautunut psykoanalyysiin kriittisesti, ovat esimerkiksi elokuvateoreetikko Laura Mulvey sekä feministisemiotikko ja elokuvantutkija Teresa de Lauretis ammentaneet Freudin ja Lacanin näkemyksistä aineksia teorioihinsa (Rossi 2010, 33).

### 2.8.1 Nainen patriarkaalisen katseen vankina

*Katse (regard)* on paitsi arkikieltä, myös Lacanin Jean-Paul Sartrelta omaksuma psykoanalyttinen käsite. Lacanin mukaan tapa, jolla opimme näkemään, on sosiaalista. ”Näkeminen on maailman hallinnan metafora”, Elovirta (1998, 87) muotoilee jatkaen Brysonia (1988, 87–94) lainaten, miten verkkokalvon ja maailman väliin jää ikään kuin valkokangas, johon sosiaalisesti opittu merkitysjärjestelmä heijastuu. Siinä, missä etnisen (tai seksuaalisen) vähemmistön edustaja joutuu katsomaan itseään enemmistön silmin, joutuu nainen näkemään itsensä patriarkaalisen yhteisön silmin (emt., 87).

Brittiläinen elokuvateoreetikko Laura Mulvey tunnetaan vuonna 1975 kirjoittamastaan feministisen elokuvateorian artikkeliklassikosta *Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva*, jossa hän pohtii naisen esittämistä elokuvassa passiivisena, miehisen aktiivisen katseen kohteena. Mulvey esittää, että psykoanalyysi auttaa meitä ymmärtämään *patriarkaalista järjestystä*, joka pitää meitä vankinaan. Elokuvan – pitkälle kehittyneen representaatiojärjestelmän – toimintaperiaatteen tulkitseminen selvittää alitajuntamme näkemistapoja ja katsomisen mielihyvää. Hollywood-elokuva, jonka hahmot esiintyvät valkokankaalla kuin tiedostamatta, että heitä katsellaan, laukaisee katsojien voyeuristiset fantasiat ja aktivoi heissä kahdenlaiset katsontatavat, *skoptofilian* ja *samastumisen*. (Mulvey 1985, 5–8, 14.)

Skoptofilia tarkoittaa toisen ihmisen ottamista katseensa kohteeksi, josta katsoja saa mielihyvää. Samastumisen Mulvey pohjaa lacanilaiseen peilivaiheeseen, jossa lapsi tunnistaa peilikuvansa omaksi itsekseen, mutta tulkitsee sen väärin – itseään täydellisemmäksi. Elokuva toimii katsojalle kuin lacanilainen peili: katsoja etsii valkokankaalta kaltaisensa hahmon ja samastuu siihen. Samalla katsoja heijastaa oman katseensa val-

kokangashahmon katseeseen, ja kokee saavansa itse vallan hallita elokuvan naishahmoja. Naiset ovat siis toimineet sekä elokuvan henkilöhahmojen että yleisön katseiden eroottisena objektina. (Emt., 7–9.)

Heteroseksuaalinen työnjako aktiiviseen ja passiiviseen hallitsee kerronnallista rakennetta. Mies esiintyy elokuvassa aktiivisena vallan edustajana. Passiivinen, nautinnon kohteena esitettävä nainen uhkaa kuitenkin herättää mieskatsojassa kastroatiopelon, jota hän voi paeta joko kieltämällä kastroation fetissi-objektin avulla tai muuttamalla itse naishahmon fetissiksi siten, että siitä tulee vaarallisuuden sijaan rauhoittava. Fetisointi peittää kastroatiopelon, ja nautitsee katsojan edessään olevaan (nais)kuvaan. (Emt., 10–11, 14.)

Kastroatiopelon taustalla on Freudin mukaan pelko, jonka äidin ruumis aiheuttaa sen ensi kertaa näkeväälle pojalleen. Naisen erilainen fysiikka aiheuttaa harhaluulon siitä, että äidiltä on viety hänen peniksensä, mikä johtaa kuviteltuun pelkoon saman toteutumisesta pojanakin kohdalla. Metz on huomauttanut, ettei Freud suinkaan keksinyt fetissisanaa ja käsitettä, tuota kohdetta, johon katse pyritään pysäyttämään ahdistuksen estämiseksi, vaan käsite on peräisin varhaisemmalta ajalta, kulttuuriantropologiasta. Lacan vei Metzin mukaan teoriaa eteenpäin kehittäessään fallos-käsitteen, jolla kuvataan konkreettisen sijaan symbolista, valtaa symboloivaa elintä, mutta Metz kritisoi Lacaninkin teoriaa paitsi sen yhä miehisestä näkökulmasta, myös siitä, että teoriaa on mahdoton soveltaa käytäntöön. (Metz 1988, 68–74.)

Metzin ohella Gamman & Mäkinen ovat kritisoineet lacanilaista mallia seksuaalisen naiskatseen sivuuttamisesta ja väitteestä, jonka mukaan naiset eivät fetisoi – teorian mukaanhan heillä ei ole kastroatiopelkoa, joka tämän aiheuttaisi. Gamman & Mäkinen toteavat, että naisen halu ja libido eivät yksinkertaisesti tule nähdyksi. (Gamman & Mäkinen 1995, 6.)

Mitä kastroatiopelolla nykypäivänä voidaan käytännössä tarkoittaa? Fallos symboloi valtaa, joka voidaan riistää. Yhteiskunnassamme valta on yhdistetty miehille sallittuun oikeuteen puhua, toimia. Kastroatiopelko voidaan siten tulkita peloksi miehille perinteisesti miellettyjen etuoikeuksien menetyksestä – vallasta riisumisesta. Gammanin ja Mäkinen huomiosta voi lisäksi johtaa sen päätelmän, että naiset mielletään lähtökohtaisesti olemukseltaan passiivisiksi, eikä heidän toimijuuttaan haluta tunnustaa.

Mulvey näkee elokuvan konventioita voitavan rikkoa tuomalla kameran katse näkyväksi, jolloin yleisön katsekin vapautuu. Näin aiemmin esitetyt katseen strategiat ja elokuvalliset illuusioiden murtuvat, ja naiset vapautuvat aiemmasta elokuvallisesta riistosta. Tämänkaltaista elokuvaa Mulvey kutsuu feministiseksi avantgardeksi. (Mulvey 1985, 6, 14–15.)

Elovirran mukaan kyseenalaistamalla tiukan sukupuolisen kahtiajaon, ja tuomalla mukaan seksuaalivähemmistöt ja muut feminiini-maskuliini-jaon kyseenalaistavat identiteetit menettävät Mulveyn teoriassaan esittämät valtarakenteet voimansa. Valtarakenteet voi kyseenalaistaa myös arkikokemuksiin tai elokuvan uusiin roolimalleihin vetoamalla. Elovirta kuitenkin muistuttaa, kuinka Mulvey analysoi tiettyä historiallista tilannetta Kuvan ja katsojan suhde ei siis ole muuttumaton, ja elokuvaan on tuotu myös uudenlaisia, aktiivisia naissankareita. (Elovirta 1998, 88; Ylipulli 2005.)

### **2.8.2 Bechdel-testi**

Siinä, missä Mulveyn psykoanalyysiin pohjaava elokuvateoria tuntuu vanhentuneelta, yhdysvaltalaisen sarjakuvataiteilija Alison Bechdelin mukaan nimetty Bechdel-testi tuntuu säilyttäneen tuoreutensa: se tulee usein vastaan verkkolehtien artikkeleissa ja keskusteluissa (Anders 2014). Esimerkiksi pohjoismainen Viasat Film -kaapelikanava kertoi vuonna 2013 alkavansa luokitella elokuvansa sen mukaan, läpäisevätkö sen esittämät elokuvat kyseisen, naisen läsnäoloa valkokankaalla mittaavan tekstin. Testi otettiin samana vuonna käyttöön myös neljässä ruotsalaisessa elokuvateatterissa. (Pettersson & Sarhimaa 2013.)

Vuonna 1985 Bechdelin *Dykes To Watch Out* -sarjakuvassa päivänvalon nähnyt testi kuuluu yksinkertaisuudessaan seuraavasti: 1. Elokuvassa tulee olla kaksi naista (joilla on nimet). 2. Naisten tulee puhua toisilleen. 3. Puheenaiheena tulee olla jotain muuta kuin mies (Pettersson & Sarhimaa 2013; Tamminen 2013, 133). Testi ei mittaa, onko elokuva feministinen tai tasokas, vaan asettaa eräänlaisen minimin naisten näkyvyydelle. Vaikka elokuva ei läpäisisikään testiä, se ei välttämättä ole seksistinen. (Pettersson & Sarhimaa 2013.)

Testin sarjakuvassaan esitellyt Alison Bechdel on kertonut suhtautuneensa sen saamaan huomioon kahtiajakoisesti. Vuonna 2013 hän on kuitenkin sanonut testin edustavan sitä, mille hän on omistanut uransa: naisten representoimiseen subjekteina, ei objekteina.

(Anders 2014.) Vaikka testi on yksinkertainen, eikä kerro naisroolien monipuolisuudesta sen laajemmin, siitä voi olla hyötyä rakenteellisten ongelmien paljastamisessa ja tätä kautta niiden ratkaisemisessa. Naiset näyttävät sen perusteella yhä esiintyvän elokuvissa vain (mies)päähenkilön asemaa pönkittääkseen, eivät itsenäisinä toimijoina. Testiä voi soveltaa elokuvassa myös arvioimaan tummaihoisten ja seksuaalivähemmistöjen asemaa, joka Tammisen mukaan kärsii samasta ongelmista kuin naisten ollessa kyseessä. (Anders 2014; Pettersson & Sarhimaa 2013; Tamminen 2013, 133.)

### 3 VALOKUVA TAITEENA

*Täydellisen kuvan tekeminen valokuvausmenetelmällä on taidetta, täydellisen negatiivin tekeminen tiedettä.*

– The Journal of Chemical Industry

Valokuvaa on syntyhetkestään saakka määrittänyt tallentamisen ja tulkitsemisen lähestymistavat (Saraste 2010, 164; Lintonen 1988, 10–13). Valokuvaus on eri konteksteissa ilmenevä käytäntö, minkä ohella se voidaan nähdä taiteena. Valokuvalla vei kuitenkin aikansa taidestatuksensa saavuttamisessa. Esimerkiksi Charles Baudelaire ilmaisi vuonna 1859 huolensa valokuvan hyväksymisestä taiteeksi, ja pelkäsi tämän korvaavan tai korruptoivan taiteen kaiken kaikkiaan. (Price & Wells 2004, 13.) Valokuvan *taidelegitimaatio*, eli se, miten valokuva irtautui dokumentarismin ja suoran valokuvauksen käsitteistä ja hyväksyttiin taiteellisen itseilmaisun keinona muun kuvataiteen rinnalle, ei ollut tarkkarajainen käänne vaan vei useamman vuosikymmenen (Suonpää 2011, 30–31).

Kerron seuraavaksi pääpiirteittäin, miten valokuva hyväksyttiin osaksi taiteen kenttää. Valokuvataiteen synnyn kertomuksia on monenlaisia. Itse keskityn tekstissäni suomalaisen valokuvataiteen historian sijaan anglosaksiseen ja yhdysvaltalaiseen tulkintaan. Tarkasteleman valokuvataiteilijat eivät yhtä lukuunottamatta ole suomalaisia, mikä perustelee kansainvälisempää lähestymistapaa. Suomalaisen valokuvataiteen vaiheista on kirjoittanut 1970-luvun legitimaatiopyrkimykseen keskittynyt Kati Lintonen (1988). Tuolloin vielä puolitiehen jäänyt legitimaatiokertomus (emt., 137) saa jatkoa Sari Karttusen teoksessa *Valokuvataiteen asema. Tutkimus Suomen valokuvataiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalis-taloudellisesta asemasta 1980–1990-luvun vaihteessa*. Pyrin valaisemaan kunkin aikakauden vaiheita monipuolisesti ja tuomaan ohessa esiin myös naisten vaiheita valokuvaajana aina, kun se on luontevaa.

#### 3.1 Taidemaailman lainalaisuuksista

Howard S. Beckeriä (1984) toistaen voi taiteen tuottamisen ja vastaanottamisen yhteisöä kutsua *taidemaailmaksi*. Yhteisö sisältää tuottamisen, jakelun, hallinnon, yhteiskunnan kontrollin, opetuksen, kritiikin, tutkimuksen ja harrastajat. Pierre Bourdieu (1985) tar-



joaa kenttäteoriallaan analyysimallin taidemaailman ymmärtämiseen. Taidemaailman muodostamalla *kentällä* vallitsevat tietyt pelisäännöt, jotka tulee osata kentän sisään päästäkseen. Esimerkiksi taideteosta ei voida ymmärtää, tai sen arvoa määrittää tunte-matta sen tuotannon historiaa. Kentällä käydään jatkuvaa taistelua *kentän pääomasta*. Valokuvataiteessa tämän pääoman muodostavat mm. valokuvataiteen tekeminen ja oikeus määritellä, mikä on hyvää valokuvataidetta. (Lintonen 1988, 14–15.) Valoku-vataiteen kentällä on taisteltu Sarasteen mukaan kahdella rintamalla – ensinnäkin siitä, kenet valokuvan kenttä tunnustaa taiteilijaksi ja toisekseen valokuvan hyväksymisestä osaksi taiteen kenttää ylipäätään (Saraste 2010, 193).

Auktoriteettiasemassa kentän kamppailussa ovat sen vanhat jäsenet, jotka suosittavat *säilyttäviä* strategioita, kun taas jäsenet, joilla pääomaa on vähän, edustavat *kumouksel-lista* strategiaa. Kohtaaminen tapahtuu kuitenkin yleensä kentän pelisääntöjen puitteissa, sillä kaikilla kentällä toimivilla on yhteisiä, perustavanlaatuisia etuja, jotka ylläpitävät kenttää. Uusien toimijoiden tuoma osittainen vallankumous ei siis kyseenalaista pelin perusteita, mutta pelitapoja voidaan arvostella – valokuvataiteen tapauksessa esimerkiksi sen näyttelykäytäntöä sekä koulutuksen puutteita. Suurimmat kumoukset saattavat aiheuttaa pääoman osittaisen uusiutumisen: esimerkiksi käsitys siitä, mikä on hyvää valokuvataidetta, saattaa muuttua ratkaisevasti. (Bourdieu 1985, Lintosen 1998, 15 mukaan.)

Valokuvan asema taiteena on Sarasteen (2010, 194) mukaan heikko niin kauan, kun alalla ei ole taiteilijoiksi luokiteltavia henkilöitä. Valokuvien tekijän tunnustaminen tai-teilijaksi edellytti tutkijoiden, arvioijien ja tallettajien yhteisön kehittymistä (emt.). Varma merkki kentän muodostumisesta on säilyttäjien ilmaantuminen, jolloin kentän tuotteita aletaan säilöä ja tulkita (Bourdieu 1985, Lintosen 1998, 14 mukaan).

### **3.2 Valokuvan tie taiteeksi**

Valokuva syntyi aikoinaan helpommaksi ja varmemmaksi tavaksi selviytyä vaikeista kuvaamistehtävistä. Alkuun se tyydyttikin muotokuvauksen kasvavia tarpeita, sitä käy-tettiin matkakuvauksessa ja tieteen orastavissa käytännöissä. Himmeää vedosta saatet-tiin käyttää myös maalauksen pohjana. Valokuva miellettiin ennemminkin tallenteeksi tai luonnosteluvälineeksi kuin itsenäiseksi taidemuodoksi. Jotkut kuvaajat kuitenkin

oiivalsivat valokuvauksen mahdollisuudet jo alussa ja näkivät sen itsenäisenä ilmaisumuotona. (Saraste 1996, 71–72.)

Näyttelyissä valokuva oli esillä jo varhaisaikoinaan. Tämä ei silti tarkoita, että se miellettiin tuolloin yksiselitteisesti taiteeksi. 1800-luvun suuret maailmannäyttelyt toteuttivat tuohon aikaan joukkoviestinnän tehtäviä, ja niissä esiteltiin taidetta rinta rinnan tieteen ja teollisuuden uusimpien saavutusten kanssa. Valokuvan kohdalla tuntui olevan hankalaa erottaa taiteellista suoritusta kuvausteknologian kehittämisestä, ja rajat hämärtyivät. Valokuva sai tunnustusta lähinnä teknisillä ansioillaan. (Wells 2004, 248–249; Saraste 1996, 75.) Historioitsija Margaret Harker mainitsee valokuvaa promotoidun ensimmäisen kerran kuvataiteena vasta vuosisadan loppupuolella, Camera Clubin näyttelyssä Wienissä 1891 (1979, 64).

Varhaisena valokuvataiteilijana voidaan pitää amatöörivalokuvaajaksi kutsuttua, brittiläistä Julia Margaret Cameronia, joka hyödynsi töissään keskiaikaisesta taiteesta ammentavaa, prerafaalista estetiikkaa. Cameron tavoitteli töillään ylevyyttä ja kauneutta. Hän jätti kuvansa tarkennuksen hieman pehmeäksi ja kuvasi pitkillä valotusajoilla, jolloin kohteen hienoinen liike tallentui kuviin. Maalaustaide vapautui muodollisuuksistaan nopeampaan todellisuuden kuvaamiseen, ja valokuva ryhtyi 1860-luvulla hyödyntämään sen jättämää huolellista henkilöasetelmien sommittelusääntöistä perintöä. Ruotsalaissyntyinen Oskar Gustaf Rejlander vedosti taidokkaita useamman negatiivin kokonaisuuksia, jotka herättivät ihastusta ja kuvastivat aikakauden makua. (Saraste 1996, 76, 78–79; Wells 2004, 254–256.)

Sarasteen mukaan ensimmäinen valokuvan estetiikkaa muovannut kamppailu käytiin juuri kyseistä keinoa hyödyntäneiden *piktorialistien* ja eri negatiiveista koottuja kokonaisuuksia vastustamaan nousseiden *naturalistien* välillä. Naturalistien keulakuva, lääkäri Peter Henry Emerson kirjoitti 1889 ilmestyneen ohjelmajulistuksen *Naturalistic Photography*, jossa hän muun muassa vastusti kameran objektiivin tuottamaa terävyyttä. Lievän epäterävyyden suosio levisi, ja kuvaajat tuottivat kuviinsa epäterävyyttä palkki-kameran takalautaa kallistamalla, jalustaa täristämällä tai linssiä öljyllä sumentamalla. Jouduttuaan piktorialismille nimensä antaneen *Pictorial Effect in Photography* -teoksen 1869 julkaisseen Henry Peach Robinsonin kritiikin kohteeksi Emerson perui kirjoittamansa ja tuli uusiin tuloksiin. Hän päätti, ettei valokuva ollutkaan taidetta, ja kumosi

aikaisemmat väittämänsä uudessa vihkosessaan *The Death of Naturalistic Photography*. (Saraste 1996, 79–81.)

Edellä mainittu vuoden 1891 taiteellisten valokuvien yhteisnäyttely Wienissä oli seurausta pitkään jatkuneesta keskustelusta tunnustaa valokuva taiteeksi. Kansainväliseen näyttelyyn hyväksytyistä kuvaajista lupaavimmat tulivat myöhemmin tunnetuksi vuotta myöhemmin perustetun *The Linked Ring* -veljeskunnan jäseninä. Perustamisvuonna 1892 pidettiin myös ensimmäinen Lontoossa järjestetty Camera Clubin näyttely, jonka osallistujista suuresta osasta tuli myöhemmin veljeskunnan jäseniä. Seuran tunnuksen oli kuvattu kolme toisiinsa kytkettyä sormusta, jotka symboloivat toteutta, kauneutta ja mielikuvitusta, ja se julisti haluavansa kehittää korkeinta mahdollista valokuvataiteen muotoa. Ensimmäisen yhteisnäyttelynsä, *The Photographic Salonin*, The Linked Ring järjesti vuonna 1893. Kun valokuvat oli tähän saakka tavattu ripustaa katosta lattiaan mahdollisimman lähelle toinen toistaan, määritteli veljeskunta ripustuksen tärkeäksi osaksi kokonaiskuvaa ja asetti kuvat väljemmin ja helpommin silmän korkeudelta katseltaviksi. (Harker 1979, 64, 66, 82, 85, 104–105.)

Valokuvataiteen etsiessä kanavia syntyi konflikteja. Eurooppalaista valokuvauksen traditiota Yhdysvaltoihin vienyt, Berliinissä opiskellut Alfred Stieglitz törmäsi Amerikkaan palatessaan tilanteeseen, jossa taiteellinen valokuva oli edelleen tieteellisen ja kaupallisen kuvan puristuksissa. Stieglitzin ryhtyttyä puhumaan taiteen puolesta häntä syytettiin radikalismista. Ympärilleen kerääntyneiden kannattajiensa avulla hän sai kuitenkin vuoden 1896 kansalliseen näyttelyyn erillisen, taiteellisiin kuviin keskittyneen luokan. Kuvista innostunut USAn kansallismuseon johtaja hankki museonsa kokoelmiin 50 vedosta, mitä pidetään ensimmäisenä selvänä näyttönä valokuvan arvostuksesta itsenäisenä taideteoksena Yhdysvalloissa. (Saraste 1996, 86.)

### **3.2.1 Modernismin aika**

1800–1900-luvun vaihteeseen liittyi *modernismin* nousu. Termi kuvaa laveasti määriteltynä lukuisia välille 1890–1940 sijoittuneita taidesuuntauksia, mutta alkoi sittemmin enenevässä määrin viitata avantgardistisiin liikkeisiin, jotka hyödynsivät jotain tiettyä välinettä kuten maalausta, marmoria, pronssia tai valokuvausta. (Wells 2004, 260.)

Modernismista kirjoittanut amerikkalainen taidekriitikko Clement Greenberg koki, että 1900-luvun länsimainen kulttuuri oli ohittanut parhaan luomiskautensa ja vajonnut kai-

ken hyväksyvään konformismiin, tyylien sekamelskaan. Hänen mielestään rappion keskelle, *kitchiä* (massakulttuuria) vastustamaan, oli kuitenkin syntynyt korkea ja tiukasti muodon normeja vaaliva kulttuuri: *avantgarde*. Avantgarde oli puhdasta taidetta, joka vahvisti ja kiteytti maalaustaiteen konventioita. Taide ei Greenbergin mielestä saanut perustua sisältöihin vaan huomio tuli kiinnittää välineeseen. Normissa pitäytyminen takasi taiteen tason säilymisen korkeana. (Hautamäki 2003, 84–87.)

Greenbergiläinen avantgarde oli ei-esittävää, ja vaati näin ollen katsojalta enemmän työtä ja vaivaa. Avantgardistista oli mm. maalausten pintojen esiin tuominen: mitä edistyneempi taideteos tyyllillisesti oli, sitä matalampi oli sen kuvatila. Tässä yhteydessä on tarpeen mainita, että Greenbergiläinen avantgarden käsite on herättänyt hämmennystä. Eliitin taiteena, korkeakulttuurina se oli vastakohta eurooppalaiselle avantgarden käsitteelle, joka tarkoitti eliittiä vastaan suunnattua vähemmistötaidetta. Esimerkiksi saksalainen Peter Bürger näki avantgarden yhteiskunnalliseen utopiaan tähtäävänä liikkeenä, jonka päämäärä olisi taiteen ja elämän välisen vastakkaisuuden poistaminen ja taideinstituution tuhoaminen. Tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan ole tarkoitus pohtia avantgarden käsitteen tai korkea- ja massakulttuurin näkemyksiä sen tarkemmin. (Emt., 56–57, 90–93.)

Greenbergin mielestä olennaista oli välineen niiden ominaisuuksien kunnioittaminen, joita muilla välineillä ei ollut (Saraste 2010, 153). Greenberg määritteli valokuvan muodon vaatimukset hyvin toisenlaiseksi maalaustaiteeseen nähden. Valokuvan tuli olla läpinäkyvä, dokumentaristinen ja nopeudella ja helppoudella tuotettu. Tämänkaltaisen näkemys suosi suoraa valokuvausta kokeellisemman ja galleriaorientoituneemman formalismin sijaan. Piktorialistinen pehmeä näkemys alkoi väistyä uuden teknologian mahdollistaman terävemmän piirron tieltä. (Wells 2004, 262–263.) Greenberg arvosti valokuvassa nopeiden tapahtumien vangitsemisen mahdollisuutta ja rajatonta monistetavuutta (Saraste 2010, 153). Uudenlainen modernistinen valokuva toivotti tervetulleeksi geometriset kompositiot ja tarkasti hahmotetut yksityiskohdat (Wells 2004, 263).

Modernismin aika nähdään tyypillisesti aikakauden kuvaajien kaanonina, vaikka kenttä oli tosiasiaassa laajempi (Wells 2004, 262–263). Kinofilmin, pienkameroiden ja salampulverien keksimisen mahdollistama, estetiikaltaan uudenlainen, suora valokuvaus oli aikakauden pääasiallinen painopiste – studiopotrettikuvauksen ja kaupallisen taiteen ohella (emt.). Saraste kertoo valokuvauksen laajentaneen naisten liikkuma-alaa. Harras-

tuksena se tarjosi mahdollisuuden matkustella yksin, ja ammattina sitä pidettiin kunnioitettavana vaihtoehtona. Naisia on ollut ateljeekuvaajina ja kuvaamojen omistajinakin runsaasti. (Saraste 2010, 142.)

Aikakauden dokumentarismien, katukuvauksen ja amerikkalaisen *Life*-kuvalehden ja *Magnum*-kollektiivin kuvajournalistien lisäksi on paikallaan tuoda esiin visuaaliselta ilmaisultaan vaikuttava fotomontaasitekniikkaa poliittisesti käyttänyt saksalainen John Heartfield, sekä Neuvostoliiton *SSSR na stroike* -kuvalehden huimat taitot ja kollaasimaiset muotoilut luonut Aleksandr Rodtshenko. Hän paitsi valokuvasi, myös yhdisteli lehden toimittamiseen luovasti elokuvan ja julistetaiteen elementtejä. (Saraste 1996, 89–105.)

Neuvostoliittolaista konstruktionismia ja saksalaista fotomontaasia yhdisti ajatus siitä, että taiteen avulla voidaan tehdä poliittisia väliintuloja (Wells 2004, 279). Vyötärön korkeudelta otettuihin, konventionaalisiin kuviin kyllästynyt Rodtshenko peräänkuulutti uudenlaista näkemisen kulmaa, joka huomioisi kuvan geometrian. Konstruktionistit mielsivät valokuvan monikäyttöiseksi välineeksi, jolla välittää uusia ajatuksia ihmisille. He näkivät perinteisen taiteen romanttisena, kauniina valheena ja petoksena, eivätkä uskoneet sille olevan sijaa modernissa maailmassa. Valokuva soveltui aseeksi perinteisen taiteen ”oopingia” vastaan, ja oli itse todellinen, moderni taide. Neuvostoliittolainen konstruktionismi kukoisti vuosikymmenen kunnes se alistettiin sosialistisen propagandan välineeksi. (Wells 2004, 267.)

”Moderni taide voidaan nyt ymmärtää siten kuin taide on aina ymmärretty: se ilmenee mestaritaiteilijan mestaritoissa”, taidehistorioitsija Douglas Crimp kirjoittaa 1920-luvun taiteesta (1990, 55). Suonpään mukaan valokuva legitimoitiin taiteeksi juuri *miesmestareihin* vetoamalla (2011, 131).

Picasso oli palannut kubismistaan usklassisen kautensa perinteiseen ilmaisuun (Crimp 1990, 54) ja Duchampin ready-madet oli käytännössä unohdettu (emt., 56). Crimp muotoilee ready-madejen väittävän, että taiteilija osaa vain *ottaa* läsnäolevan *tekemisen* sijaan. Sama jaottelu tekemiseen ja ottamiseen loi luovan maalaustaiteen ja valokuvauksen ontologisen eron, väitti modernin taiteen museon valokuvausosaston johtaja (emt., 57). Museon juhluvuoden valokuvaajana palkittu Ansel Adams esitti näkemykselle vastaväitteen: hänen mukaansa *kuvan ottamisen* termi oli symboli riistolle, ja *kuvan tekeminen* merkitsi luovaa ymmärrystä. Hän itse näki valokuvauksen perustuvan uskoon

”ihmisiin ja ihmiselämän yksinkertaisiin puoliin sekä ihmisen ja luonnon suhteeseen”, ja ilmaisukyvyn edellyttävän vapautta paitsi henkisesti myös yhteiskunnallisesti. (Emt.).

Edellä mainittu valokuvaajien tekijälähtöinen kaanon muodostui, kun valokuvia alettiin luokitella kirjastoissa uudelleen. Aiemman, aihepiireihin perustuvan jaottelun sijaan valokuvat sijoitettiin taide-, kuva- ja valokuvaosastoon aakkostamalla ne tekijän nimen mukaiseen järjestykseen. Näin näkemys valokuvasta muun toiminnan oheistuotteena siirtyi valokuvaukseen tekijälähtöisenä estetiikkana. Kuten aiemmin maalausten ja veistosten kohdalla tapahtui, myös valokuvasta tuli itsenäinen taidemuoto sen päästyä museoon. (Emt. 60–62.)

## 4 TAIDE MERKITYSTEN TUOTTAJANA

Valokuvataide on osa valtasuhteiden avulla rakentuvaa identiteettityötä, toteaa Juha Suonpää (2011, 30). Taide paitsi heijastelee poliittisia, sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä, myös aktiivisesti synnyttää niitä ja siirtää niitä eteenpäin. Myös taideteoksen tulkinta vaihtelee ajankohtansa mukaan ollen aina sidottu senhetkiseen arvomaailmaan. Näkemys teoksesta on aina poliittinen, minkä vuoksi myös tutkijan ideologisesta asemasta on oltava tietoinen. (Lukkarinen 1998, 33, 43–44.)

1970-luvulla feminismi nousi haastamaan patriarkaalisia käytäntöjä. Kysymykset naisista, representaatiosta ja taiteesta johtivat Wellsin mukaan kriittiseen työhön kolmella eri rintamalla. Nämä olivat sen tutkiminen, miten naisia oli esitetty länsimaisessa taiteessa, huomion kiinnittäminen huomiotta jätettyihin naistaiteilijoihin ja tilan antaminen naistaiteilijoille taidekouluissa ja gallerioissa. (Wells 2004, 280–281.)

### 4.1 Feministisen taiteen 1970-luku

Roszika Parker & Griselda Pollock ovat esittäneet feminismiin olevan eniten visuaalisiin taiteisiin 70-luvulla vaikuttanut poliittinen liike (Parker & Pollock 1987 Kivirinnan & Rossin 1991, 27 mukaan). Feministinen taidehistorioitsija Linda Nochlin kirjoitti 1971 esseensä *Why Have There Been No Great Women Artists?*, jossa hän pohti syitä sille, miksi taidehistoria on nostanut esiin suurina taiteilijoina vain miehiä (Nochlin 1971). Nochlinin yhdessä Ann Sutherland Harrisin kanssa vuonna 1976 toteuttama *Women Artists: 1550–1950* -näyttely sekä -kirja tähtäsi länsimaisen taidekaanonin huomiotta jättämien naistaiteilijoiden esiin tuomiseen (Women Artists, Brooklynin museon näyttelyarkisto).

Sukupuolta stereotyyppisesti esittävää representaatiota vastustettiin ja kritisoitiin muun muassa *vastakuvan* keinoin. Tunnetussa Diego Velázquezin *Rokebyn Venus* -maalauksessa alaston nainen lepää kylkiasennossa kankaiden peittämällä divaanilla. Nainen on selkä kohden katsojaa, ja hänen kasvonsa heijastuvat Cupidon pitelemästä peilistä utuisen epätarkasti, jolloin katsojan ei tarvitse kohdata naisen katsetta. Amerikkalaisen feministitaiteilija Sylvia Sleighin maalauksesta tekemässä kriittisessä vastakuvassa *Lepäävä Philip Golub* (1971) Venuksen tilalla lepääkin mies. Miestaiteilija-

naismuusa-aseman kääntämistä alleviivatakseen Sleigh on lisännyt itsensä maalaukseen työskentelemään ja muotokuvamalliaan katsomaan. (Kuusamo ym. 2014, 119.)

Kenties tunnetuin aikakauden feministisen taiteen teos on Judy Chicagon vuonna 1979 valmistunut *The Dinner Party*. Suuri keramiikasta, posliinista ja tekstiilistä koostuva kolmion muotoinen installaatio esittelee juhlapöydän, joka tarjoaa istumapaikan 39 tunnetulle naiselle jumalattarista feministeihin ja kirjailijoista taiteilijoihin. Jokainen istumapaikka sisältää maalatun posliinilautasen, jonka kuvitus ammentaa paitsi vaginaalisesta kuvastosta myös kunnioittamansa henkilön aikakauden teemoista. Teos mainitsee lisäksi 999 muuta naista, joiden nimet on kirjattu lattiaan. *The Dinner Party* tuo esiin paitsi historiassa usein unohdettuja naisia, myös naisiin yhdistettyä käsityöperinnettä: ompelua, posliininmaalausta ja kirjontaa. (Reilly 2007, 25.)

1970-luvulla taiteen tekemiseen alkoi ilmaantua käytäntöjä, joilla saatettiin haastaa modernistisen aikakauden näkemyksiä taiteen autonomiasta. Solomon-Godeau kuvailee käytäntöjä sosiaalisiksi, kriittisiksi ja mahdollisesti radikaaleiksi, ja näkee niiden kautta voitavan keskittyä representaation olemuksen tarkastelemiseen. (Solomon-Godeau 1997a, 115, 117.) Käytännöt laajenivat ilmiöksi 1980-luvun alun tietämillä, kun postmodernistinen kausi alkoi.

## 4.2 Postmodernistisen taiteen 1980-luku

1970-luvun loppupuolella sai alkunsa postmodernistisen valokuvataiteen synty, mikä tapahtui Linda Andren mukaan jälkistrukturalistisen *October*-lehden päätoimittajan Douglas Crimpin järjestettyä *Pictures*-näyttelynsä Artists Space -vaihtoehtogalleriassa New Yorkissa vuonna 1977. Vaikka itse näyttely sai vain vähän huomiota, Crimpin siitä lehteensä 1979 kirjoittama *Pictures*-artikkeli toi postmodernismin taideyleisön tietoisuuteen. Crimp tarkoitti Andren mukaan postmodernilla teosta, joka ”näytti olevan sopuinnussa sen idean kanssa, että representaation ulkopuolista todellisuutta ei ole”, eikä ainoastaan nykytaidetta, joka ”oli tehnyt välit selviksi modernismin kanssa”. (Andre 1988, 256–258.)

Andre selittää Crimpin luoneen postmodernistisille teoksille yhteisen teoreettisen pohjan popularisoimalla Barthesin ja Derridan jälkistrukturalistisia teorioita ja soveltaneen niitä visuaaliseen sopiviksi. Tällainen oli mm. Barthesin näkemys tekijän kuolemasta –



koska teksti perustuu jo aiemmin luotuihin teksteihin, on kaikki jo kirjoitettu eikä näin ollen kirjailijaakaan voi olla. Andre nostaa tämän rinnalle Fredric Jamesonin näkemyksen subjektin kuolemasta – subjektiviteetti ja vapaa tahto ovat myyttejä. Tämä on osa postmodernistista hallinnan katoamisen kokemusta. (Andre 1988, 261–263.)

Abigail Solomon-Godeau nostaa käännekohdaksi yhtä lailla New Yorkissa 1977 järjestetyn näyttelyn, tosin ei samaa kuin Andre, vaan MoMA:ssa olleen John Szarkowskin näyttelyn *Peilejä ja ikkunoita*. Solomon-Godeaun mukaan Robert Rauschenbergin, Ed Rushan ja Andy Warholin mukaan kutsuminen ja heidän tapansa käyttää valokuvia heitti haasteen MoMAN valokuvausosaston vaalimalle modernismille. Tämä johtui kyseisten taiteilijoiden työssä esiintyvistä déjà-vun (jo luettu, jo nähty) korostamisesta, mikä voidaan nähdä hyppäyksenä tuotannosta jäljentämiseen. (Solomon-Godeau 1997a, 103.)

On hieman ironista, että piirteet, joita taidevalokuvaajat olivat vuosikymmenten ajan hyljeksineet, olivat nyt juuri niitä, jotka antoivat valokuvaukselle etuoikeutetun aseman. Rauschenbergin, Rushanin ja Warholin työt olivat jotain täysin modernismin vastaista. Siinä, missä modernistinen taidevalokuvaus vaati, että kuvan tuli sisältää jotain omaa ja toi tekijäänsä esiin, nämä työt korostivat riippuvuutta joukkoviestinnän jo valmiiksi luomista, hyvin konventionaalisista kuvista. 60-luvulla kuvien monistettavuutta alettiin korostaa – esim. Warhol käytti töissään valmiita kuvia. Tässä hylättiin paitsi modernismin kahtiajaottelu korkeaan ja matalaan kulttuuriin, myös vaatimukset esteettisen merkin aitoudesta. (Solomon-Godeau 1997a, 103–104.)

Solomon-Godeau tuo esiin valokuvan tärkeyttä postmodernismin määrittelyssä (1997a, 103). Hänen mukaansa taustalla oli tarve haastaa niitä tapoja, joilla valokuvaus oli luonut itselleen tilaa itsenäisenä, modernistisena taidemuotona (1997b, 127). Crimpin mukaan termiä postmoderni käytettiin sekä negatiivisessa että positiivisessa mielessä. Negatiivinen näkemys totesi modernismin olevan ohi. Positiivisessa merkityksessä termi luonnehti kaikkea, mitä tuona aikakautena tapahtui. (Crimp 1990, 63.) Wells kuvaa, miten taideopiskelijat, joista tuli myöhemmin uusi kuraattorien sukupolvi, kiinnostuivat ideapohjaisten teosten tekemisestä, ja siinä, missä valokuva oli siirtynyt museoon, oli valokuvaopetukseen siirtynyt tukku uusia, feministisesti painottuneita, kriittisiä ideoita (Wells 2004, 277). Crimp kuvailee valokuvan ”saastuttavan” modernismin, ja tarkoittaa tätä positiivisessa mielessä: se turmelee modernismin erillisten kategorioiden puhtauden (Crimp 1990, 65).

Tärkeimpiä postmodernististen taiteilijoiden välineitä ovat Solomon-Godeaun mukaan sarjallisuus ja toisto, lainaaminen, intertekstuaalisuus, simulaatio ja pastissi. Niitä voitiin käyttää purkamaan modernistista käsitystä taideteoksen autonomiasta. Tämä oli tärkeää varsinkin feministiselle teorialle ja taiteen harjoittamiselle. Postmodernismin käytännöt eivät olleet enää kiinnostuneita teoksesta – merkitsijästä – sinänsä, vaan siitä, mihin se viittasi – merkitystä. (Solomon-Godeau 1997a, 115, 117.)

Postmodernistisen kuvan tekemisen kategoria on lakea. Keskeistä sille Wellsin mukaan on kuvien konstruktointi, lavastaminen tai valmistaminen. Taiteilija muodostaa kuvasta siis ennakkokäsityksen ennen sen toteuttamista. Konstruktoitu kuva voi olla esimerkiksi fotomontaasia, lavastettua kuvastoa, kuva-teksti-teoksia tai ylipäänsä minkälaista kuvastoa tahansa, jossa taiteilijan konseptuaalinen rakentaminen on ilmeistä. Konstruktion ajatus voidaan Wellsin sanoin jäljittää kahteen lähteeseen. Ensinnäkin ajatukseen siitä, että taiteen avulla voidaan tehdä poliittinen väliintulo, kuten neuvostoliittolaiset konstruktionistit ja saksalaiset fotomontaasitaiteilijat ajattelivat (kts. luku 4.2.1). Toisekseen konstruktio-sana viittaa konstruktionistiseen ajattelutapaan – sen mukaan sosiaalinen todellisuus ja merkitykset rakentuvat – ja purkamisen (de-construct) teoriaan ja käytäntöihin. (Wells 2004, 279.)

Postmodernistisia valokuvataiteilijoita ei Solomon-Godeaun mukaan yhdistänyt koulu-kunta, tyyli tai kaikenkattava estetiikka, vaan formalistisen muodon ja modernistisen paradigman vastustaminen. Heidän töissään – varsinkin Sherrie Levenen ja Richard Princen – nousi esiin kysymykset subjektiviteetista, alkuperäisyydestä ja tekijyydestä. (Solomon-Godeau 1997a, 114.) Solomon-Godeau on sittemmin lisännyt postmodernistisen valokuvauksen käsitteeseen kriittisyyden määreen. Hän sanoo tarkoittavansa kriittisellä postmodernismilla samaa, mitä Hal Foster vastustavalla postmodernismilla ja nimeää sen kohteeksi modernistisen taiteen autonomian, läsnäolon, alkuperäisyyden ja tekijyyden. (Solomon-Godeau 1997b, 125.)

#### **4.2.1 Naistaiteilijoiden heikentynyt asema ja vastarinta**

Naistaiteilijoiden asema Yhdysvalloissa huononi 1980-luvun alussa. Tämän spekulointiin olevan seurausta naisliikkeen asemaa heikentäneestä reaganismista sekä 1960- ja 70-lukujen feministiaktivistien väsymisestä. (Rossi 2001, 30.) Solomon-Godeaun mukaan oikeisto oli voittanut niin kulttuurin kuin politiikankin alueilla ja nais- ja vähemmistötaiteilijoiden asemaa kiristettiin paitsi rahoitusta vähentämällä (1997b, 127) myös suo-

simalla uusekspressiivisiä maalareita, joiden joukossa ei juurikaan ollut naisia (Rossi 2001, 30). Sankarimyytti valkoisesta miestaiteilijasta ja auraattisesta, subjektivoidusta kuvataiteesta nosti päätään (Solomon-Godeau 1997b, 127).

Kun 1985 New Yorkin Modernin taiteen museon kansainvälisen nykytaiteen näyttelyyn osallistuneista 165 taiteilijasta vain 19 oli naisia, perustivat anonyymeina pysytelleet naistaiteilijat vastaiskuna ”taidemaailman omatunnoksi” itseään kutsuvan *Guerrilla Girls* -ryhmän. Gorillanaamioihin sonnustautuneiden ja anonymiteetin valinneiden taidessien ryhmä koostui taiteilijoiden lisäksi museokuraattoreista, galleristeista ja kirjoittajista. Se toimi levittäen taidefeministisiä iskulauseitaan pääasiassa julistein, mutta ovat lisäksi pitäneet luentoja ja esiintyneet tiedotusvälineissä. Ryhmä on irroittautunut politiikassaan myös taidekontekstin ulkopuolelle. (Rossi 2001, 29–34.)

Rossi näkee postmodernin kulttuurin ja sen taipumuksen hahmottaa yksilöä moninaisena subjektina keinona kyseenalaistaa patriarkaalista, kaksinapaista maailmankuvaa. Hänen mukaansa postmodernia aikaa voidaan luonnehtia jopa ”kulttuuristen arvostusten kriisitilaksi.” Tilanne mahdollisti uudenlaisen, rooleilla leikkivän naissubjektin esiintulon, minkä seurauksena Rossi näkee naiskuvaajien toimivan entistä tietoisempina sukupuolten representaatioon liittyvistä valtarakenteista. (Rossi 1993, 31–32.)

1980-luvun puolivälin amerikkalaisesta taiteesta kirjoittanut Hal Foster (1989, 260–262) kuvailee aikakauden taiteilijoiden keskittyneen taideobjektien tuottamisen sijaan merkien manipuloimiseen. Taiteilijat puuttuivat ideologisiin esityksiin ja kritisoivat taideinstituutiota. Taide oli provokatiivista ja haki yhteyttä muihin kulttuuriteollisuuden käytäntöihin. Foster määrittelee ajan taiteilijat enimmäkseen feministisiksi, ja haluaa erottaa heidät paternaalisesta perinteestä. Hän nostaa esiin mm. Jenny Holzerin, Barbara Krugerin, Louise Lawlerin ja Sherrie Levinen. (Emt.) Solomon-Godeau (1997b, 127) kuvaa aikakauden feminististä taidetta – etenkin Krugerin ja Levinen tapauksessa – teoreettisesti sivistyneemmäksi kuin 1970-luvulta kummuneiden käytäntöjen.

Jenny Holzer ja Barbara Kruger olivat molemmat kiinnostuneita representaatioissa toimivasta vallasta. Holzer on tunnettu sarjastaan *Truismeja*, joka muodostui mm. t-paitoihin painetuista ja LED-tekstinauhoin esitetyistä, suuraakkosin kirjoitetuista väitteistä. Holzerin tarkoitus oli tuoda esiin kielen ”fasistisuus” ja pyrkiä tekemään se tyhjäksi. Siinä, missä Holzer käytti työssään tekstiä, Kruger pyrki hajottamaan naisen altistamisen miehelle katseelle erilaisten kuvien ja tekstien yhteentörmäyksen avulla. Hän

käyttää työssään muista lähteistä ottamiaan kuvia, muokkaa niitä suurentamalla ja leikkelemällä ja yhdistää ne lyhyen tekstin kanssa. Tämä lehtimainosten parodiaksi tuotettu ”stereotyypin pysäyttäminen” on hänen tärkein tehokeinonsa. Krugerin tekstit pyrkivät heijastamaan maskuliinista katsetta, joka ”alistaa naiset väärän feminiinisen ihanteen kautta”. (Emt., 271–273, 276–281.)

Krugerin teoksissaan käyttämissä kuvissa naiset ovat useimmiten poseeraavia ja passiivisia, sopusoinnussa Hollywoodin käyttämän tavan kanssa (emt. 281). Ne leikittelevät mieskatsojan skopofiilisillä vieteillä, kuten Laura Mulvey on kirjoittanut (katso aiempi luku 3.1). Mulveyn esittämät kaksi tapaa paeta naisen herättämää kastaatioahdistusta, naisen esittäminen epätäydellisenä tai naisen fetisoiminen, on pyritty tuomaan esiin Krugerin teosten teksteissä. Teksti, kuten ”Sinä tuhoat sen, mitä pidät erilaisuutena” tai ”Olemme saaneet määräyksen olla liikkumatta” pyrkii tuomaan hallinnan näkyväksi, jotta se voidaan käsittää ja torjua – osoittamaan naiskatsojalle, ettei hänen alistettu asemansa ole välttämätön. (Emt., 281–282.)

Siinä, missä Kruger hyödynsi teoksissaan valmista kuvamateriaalia, mutta niiden ja tekstin yhdistämisestä syntyneet lopputulokset olivat selkeästi uusia, itsenäisiä teoksiin, Krugerin käsialaa, Sherrie Levenin työstä on hankalampaa saada otetta. Levine pyrki horjuttamaan modernistisen valokuvataiteen tapaa kanonisoida ja nostaa esiin yksittäisiä suuria (mies)kuvaajamestareita (Solomon-Godeau 1997b, 127). Levine uudelleenkuvasi mm. Walker Evansin ja Eliot Porterin töitä ja signeerasi ne ominaan (emt. 127–128). Pohtiessani, millä termillä kutsuisin hänen toimintaansa, ja mitä siitä ajattelen, on minun astuttava hetkeksi sivupolulle.

Seppänen (2001, 81–82) kutsuu *Kuka varasti maisemavalokuvan?* -artikkelissaan Levenin töitä *pastisseiksi*. Myös Solomon-Godeau mainitsee pastissin postmodernistisen taiteilijan välineenä (kts. luku 5.2). Sana käytettynä tässä yhteydessä kuitenkin särähtää omaan korvaani, koska olen itse tottunut käyttämään sitä muussa merkityksessä. Käsitän pastissin toisen tekemien kuvien ajatuksen sisäistämisenä, ja tätä hyödyntäen samantyylisten kuvien luomisen, joko sisällöllisesti tai tyyllillisesti toteutettuna. Tällöin alkuperäinen viittausyhteys pyritään säilyttämään, ja inspiraationa toiminutta teosta lähestytään kunnioittaen – tämä erottaa sen *parodiasta*. Aalto-yliopiston wikissä esitetty määritelmä pastissista tukee omaani (Aalto University Wiki, 2011) ja myös Suonpää (2011, 40–41) puhuu pastissista tässä – Richard Dyerin määrittelemässä – merkityksessä ja on

järjestänyt itse useita pastissityöpajoja (emt., 20). Wikipedia mainitsee kuitenkin neutraalin pastissin tarkoittaen sillä ennen modernismia taiteenopetukseen kuulunutta jäljitelyä, jonka tarkoitus oli jäljentää alkuperäisteos mahdollisimman todenmukaisesti. Tässä merkityksessä pastissi siis tarkoittaa nimenomaan kopioimista (Wikipedia) ja termillä on siten ottaen kaksi toisistaan poikkeavaa merkitystä. Omassa tekstissäni käytän sanaa ensinmainitussa merkityksessä, ja Levinen työskentelytapaa kutsuisin ennemmin *reproductioniksi* tai *plagioinniksi* (plagioidun työn julkaiseminen omana tuotantonaan).

Asia ei kuitenkaan ole näin yksioikoinen. Levine kuvasi ja signeerasi tunnettujen mieskuvaajien töitä lähtökohtanaan näiden töiden ja niiden tekijöiden tunnettuus. Hän toisin sanoen oletti, että alkuperäisteosten kuvaaja oli yleisesti katsojien tiedossa. Niiden signeeraaminen omiksi töikseen ei siis ollut teko uskotella, että hän oli ottanut alkuperäisen kuvan, vaan kyseenalaistaa koko tekijyys sinänsä. Levinen kuvien näkeminen plagiaatteina olisi modernistinen tapa ymmärtää asia, mikä jättää kokonaan huomioimatta taideprosessin ajatuksen. Levinen varsinainen teos oli hänen toimintansa, ei fyysinen valokuva. Osuva ja neutraali termi voisi siis olla *uudelleenkuvaus*. Levine lienee aikakautensa poleemisin taiteilija (Solomon-Godeau 1997b, 131).

Se, voidaanko tämänkaltaisen teoskopiointiin pohjaava taide nähdä valokuvataiteena, on oma, aiheellinenkin kysymyksensä – se lienee ennemminkin käsitetaidetta. Solomon-Godeau on asettanut vastakkain institutionalisoidun taidevalokuvauksen ja valokuvausta hyödyntävät postmodernistiset käytännöt pyrkiessään vertailemaan keskenään niiden tavoitteita. (Solomon-Godeau 1997a, 117). Vaikka kallistun itse kielteiselle kannalle, en kuitenkaan sulje Levinen teoksia pois feministisen valokuvataiteen käytäntöjen tarkastelustani. Vaikka olen ensisijaisesti tutkimuksessani kiinnostunut nykypäivän feministisestä valokuvataiteesta, minkä käsitän aktiivisena ja luovana merkitysten tuottamisena valokuvaamisen kautta, sitä on liki mahdotonta ja varsin hedelmätöntä pyrkiä eristämään niistä ilmiöistä, jotka ovat siihen historian saatossa vaikuttaneet. Postmodernismista ei voi kirjoittaa ilman Levineä, joten hänen työnsä tulee perustellusti sisällyttää mukaan.

Kerroin luvussa 4.1 taidemaailman lainalaisuuksista. Louise Lawler – jota Foster (1989, 264) nimittää ”käsitetaiteen testamentin perilliseksi” – pyrki tekemään töissään näkyväksi juuri näitä taidemaailman sääntöjä, taiteen levittämistä ja kuluttamista. Kuvien ripustus gallerioissa ja museoissa, lehdistötiedotteet ja kutsukortit ovat asioita, joita hä-

nen mukaansa pidettiin triviaaleina, vaikka ne tosiasiaissa vaikuttivat taiteen asemaan paljonkin (emt.). Lawlerin arkisen oloisissa kuvissa taideteokset ovat lakonisesti odottamassa myyntiä tai ripustusta, tavarana huoneessa tai seinillä suhteessa toisiinsa (Thorkildsen 1993, 17, 18, 20, 21). Kuvat näyttävät, miten taiteen vetovoima rakennetaan (emt., 19). Tekijyyden kyseenalaistaminen korostuu teoksissa vähän samaan tapaan kuin Levinen, ja taiteilijat ovatkin tehneet yhteistyötä keskenään (Rossi 1993, 38). Sen ohella, että Lawler osoittaa sarkastista huomiota taidekentän kapitalistisiin käytäntöihin, hän taiteilijoiden, taiteen myyjien ja ostajien nimiä luetteloimalla paljastaa myös kentän miesvaltaisuuden (emt., 40). Lawler tekee myös Mulveyhyn viittaavia feministisiä painotuksia sanoessaan haluavansa tuoda esiin tirkistelyn aspektin, objektivoida taiteen fetissin asemaan tuodakseen esiin esineellistämisen luonnollistetun luonteen (emt., 38).

Kuten Krugeria, myös Connie Hatchia kiinnosti Laura Mulvey'n ajatukset naisesta katseen objektina. Hatch kuvasi kuviaan katukuvaustyyliin, ja keskittyi niissä ikuistamaan mulveylaisia katsomisen konventioita. Kuvissa näkyi nainen speaktaakkelina, katsojat ja lisäksi kameran katse. (Solomon-Godeau 1997a, 120.)

Vaikka Cindy Sherman ei osallistunutkaan *Pictures*-näyttelyyn, kirjoittaa Crimp hänen *Untitled Film Stills* -sarjastaan näyttelynsä mukaan nimetyssä artikkelissaan. Andre (1988, 260) huomauttaa Crimpin laskeneen hänet postmodernistien joukkoon, vaikka Sherman ottaa kuvansa itse valmiin materiaalin hyödyntämisen sijaan ja arvelee syyksensä, miten kuvat ”jäljentävät sellaisia naisen representaatioita, jotka jo ovat olemassa kulttuurissamme, joiden ’tekijä’ on kollektiivinen tajuntamme”. Kuvissaan Sherman pukeutuu monenlaisiin peruukkeihin ja asuihin ja ottaa erilaisten naistyyppien hahmon. Rossi (1993, 34) luettelee hahmoja mainiten mm. ongelmaisen, avuttoman, pikkusievän, vampin, turhautuneen kotirouvan ja naapurintytön vieraassa kaupungissa maskuliinisen arkkitehtuurin keskellä. Thorkildsen kuvailee naistyyppejä aistikkaaksi, seksikkääksi, toiveikkaaksi, kaihoisaksi, pelokkaaksi ja apeaksi (1993, 10). Sherman poseeraa kuvissaan ympäristöissä, jotka Crimp tuntee ”epäilyttävääntuntuiseksi”. Katsoja Crimpin mukaan aavistaa jotain olevan tapahtumassa, ja tuon jonkin olevan fiktiivistä. (Crimp 1990, 129–130.) Andre (1988, 259) painottaa, ettei kuvia ole ainoastaan otettu, vaan ne on rakennettu ”elokuvan tapaan”.

Mainitsin Wellsin sanoin aiemmin (luku 5.2), miten lavastaminen on yksi postmodernistisen kuvantuotannon tapa. Käytäntö on yleisempi amerikkalaisessa kuin eurooppa-

laisessa valokuvataiteessa. Amerikkalainen taidekriitikko A.D. Coleman kutsuu lavastettuja kuvia ”väärennetyiksi dokumenteiksi”, ja vertaa niitä kohtauksen luomiseen teatterin lavalle. (Wells 2004, 279.) Crimp taas kuvailee Shermanin kuvia lainauksiksi kuvanauhasta, ”joka muodostaa elokuvan kertomusvirran” (1990, 130).

On keskusteltu, pystyykö yksi kuva täyttämään kerronnallisuuden kriteerit. Mm. Henri Cartier-Bresson uskoi yhdessä valokuvassa näkyvän vain jäljen pysähtyneestä silmänräpäyksestä (Hietala 2006, 98). 1900-luvun puolivälin valokuvallinen narraviivi esitettiinkin tavallisesti usean kuvan sekvenssinä, kuvalehtien valokuvaesseinä (Cotton 2004, 49). Kuitenkin Jeoraldan McClain näki kuvataiteissa yhdistyvän paitsi tilan, myös ajan ulottuvuuden. Hietala summaakin, että useimmat mimeettiset kuvat esittävät tilanteita ja toimintaa, jotka täydentyvät vastaanottoprosessissa kertomuksiksi tapahtumahetkeä edeltävistä ja seuraavista tapahtumista. (Hietala 2006, 98–99.) Ainakin Crimpin tulkinasta päätellen kerronnallisuuden tuntu onnistuu Shermanin kuvissa oikein hyvin.

Rossi (1993, 34) mainitsee Shermanin kuvien – vaikeivat ne olekaan lainauksia elokuvista – toistavan Hollywood-elokuvien kyseenalaista naisen esittämisen perinnettä. Hän puhuu Shermanin yhteydessä Mary Ann Doanesta ja hänen naamioitumisen teoriastaan (katso myös luku 2.7). Valeasunaisuus mahdollistaa hänen mukaansa paitsi mieskatseen hämmäntämisen, myös etäisyyden ottamisen – paitsi omaan kuvaansa, myös naisen kuvaan yleisemminkin. Rossin mukaan määrittelyjä vastustavaa, moninaista naissubjektia on vaikea esineellistää. (Emt.) Thorkildsen näkee Shermanin toiminnan johtavan tyyppien hajoamiseen (1993, 12).

Mutta onko asia näin yksinkertainen – onnistuuko mieskatseen hämmäntäminen Shermanin valokuvataiteen keinoin? Toillaan naisrepresentaatioiden sijaan naisen ja miehen rooleja taiteen kentällä kritisoinut Levine oli ainoa vuonna 1977 järjestetyn *Pictures*-näyttelyn naistaiteilija (Crimp 1990, 123). Onnistuiko hän romuttamaan kanonisoinnin kulttuuria vai kenties raottamaan ovea samaan seuraan ja saamaan harteilleen hieman ihailtujen mieskuvaajien ylle ripoteltua tähtipölyä? Muuttuvatko miehisen taidekentän säännöt niitä lawlerilaisittain kirjaimellistavan toiminnan kautta?

#### **4.2.2 Kriittisestä käytännöstä tyylisuunnaksi**

Kirjoitin edellä, miten Rossi ja Thorkildsen tulkitsevat Shermanin performatiivisen taiteen toimivan. Näkemykset eivät kuitenkaan ole näin yksiaanisiksi. Jui-Ch’i Liu kirjoit-

taa, miten siinä, missä edellämainittujen lisäksi myös Mulvey, Solomon-Godeau ja Stacey näkevät Shermanin asettavan miehisen, dominoivan katseen oikosulkuun ironisilla naisstereotyypin parodioillaan, Iversen ja Schor päinvastoin syyttävät Shermania patriarkaalisen, esineellistävän katseen ja naisen objektivoinnin käytännön vahvistamisesta. Kolmas näkökulma ei kiellä kumpaakaan näkemystä, vaan toteaa Shermanin kuvien synnyttävän samanaikaisesti kumpiakin seurauksia – sekä lujittavan mieskatsojan valtaa että horjuttavan sitä. Liun lainaama Silverman huomauttaa, miten Shermanin osaava performanssi leikittelee miehisten ideaalien täyttämisen mahdottomuudella, mutta ei kuitenkaan estä häntä tulemasta valokuvatuksi – ja tätä kautta objektivoiduksi kameran/katseen toimesta. (Liu 2010, 79–80.)

Liu itse hämmästelee, miten niin moni feministinen kriitikko olettaa kuvien katsojan olevan automaattisesti mies ja kokee heidän tällä poissulkevalla mieskatseeseen keskittymisellään ylenkatsovan naiskatsojien halua ja samastumista kuviin. Liu pyrkiikin omassa tekstissään tavoittamaan naiskatsojuutta feminististä elokuvateoriaa hyödyntämällä. Hän näkee Shermanin kuvissa kaksikerroksistakin naiskatsojuutta – kuvien katsojien ohella myös Shermanin oman katseen, jolla hän arvioi ja tulkitsee kuviensa pohjana olevia suosittuja elokuvia. Liu myös erottelee kuvista speaktaakkeliorientoituneisuuden ohella narratiiviorientoituneisuutta, minkä hän näkee puhuttelevan kuvien naiskatsojia tehden kuvista enemmän kuin silmänruokaa. Liu kiinnittää huomiota kuvien hahmojen tyhjiin katseisiin ja liioitellun keinotekoisiiin eleisiin. Hän uskoo niiden tuottavan naiskatsojissa tyydytystä heidän voidessaan työstää kiukkuaan, jota naisten objektisoiminen ja uhriuttaminen valtavirran elokuvissa heissä saa aikaan. (Emt., 80–81, 86–87.)

Näyttäisi siltä, että Shermanin kuvat puhuttavat yhä, pitkälti monimerkityksellisyytensä ja kerronnallisuutensa vuoksi. Niissä välittyy jotain enemmän kuin lainauksiin perustuvissa teoksissa. Tämä on ristiriidassa sen postmodernististen kriitikkojen väitteen kanssa, että uusien valokuvien ottaminen olisi turhaa. Ajatus perustuu näkemykseen siitä, että kuvavirtamme olisi jo saastuttanut meidät niin, ettemme pystyisi niitä näkemään. Myös Andre uskoo Shermanin kuvien tehokkuuteen juuri siksi, että ne ovat – toisin kuin useiden muiden, esiin nostettujen postmodernististen valokuvataiteilijoiden – hänen itsensä ottamia. Andren mielestä hyväksymällä postmodernististen kriitikoiden väitteen tekisimme kohtalokkaan virheen, sillä näin luopuisimme kyvystä tuottaa representaatioita maailmasta. ”Vain ne, joilla on valtaa ’representoida’, voivat selittää sitä [ts.



maailmaa] meille”, Andre kirjoittaa. Olen itse samaa mieltä ja uskon, että vain tuottamalla representaatioita voidaan vaikuttaa representaation kentällä. (Andre 1988, 268, 277.)

Postmodernistinen valokuvataide valitsi Andren (1988, 265) mukaan strategian, joka jätti huomiotta valokuvan katselemiseen liitetyn mielihyvän ja keskittyi valokuvan ja sopivan teorian yhdistämisestä syntyvään intellektuaaliseen mielihyvään. Jos taiteilija nähdään valmiiden kuvien manipulaattorina, voi hän työllään kääntää pääläelleen kuvien alkuperäisen merkityksen, Andre (1988, 264) kirjoitti. Moni katsoja ei hänen mukaansa kuitenkaan osannut tulkita postmodernistisen valokuvataiteen tarjoamia kulttuurisia koodeja, koska he eivät tunteneet niihin liittyviä teorioita (emt., 265).

Sherrie Levinen uudelleenkuvausten ymmärtäminen edellyttää ensinnäkin, että katsoja tuntee uudelleenkuvatut teokset jo etukäteen ja ymmärtää, mitä Levine ajoi takaa signeeraamalla ne omakseen (Solomon-Godeau 1997b, 128). Levinen uudelleenkuvaamia Eliot Porterin maisemakuvia katseleva, taustoista tietämätön katsoja voi tulkita Levinen luonnosta inspiroituneeksi maisemakuvaajaksi. Katsoja, joka ymmärtää kuvat jäljennöksiksi, ei kuitenkaan välttämättä ymmärrä niiden teoreettisia ideayhteyksiä Barthesiin eikä tiedä niissä käsitellyn myyttisiä skeemoja. (Andre 1988, 265–266.)

Solomon-Godeau näkee Levinen tuotannossa kiteytyvän koko kriittisen postmodernismin vahvuudet ja heikkoudet. Käytännön kriittisyys jää sen oman kulttuurisen kentän sisään, eivätkä teokset tarjoa kritisoihalleen todellisuudelle vaihtoehtoja käytäntöä. (1997b, 127–128.)

Vaikka Levinen toteuttama delegitimaatio ei mitä ilmeisimmin onnistukaan, postmodernistisella valokuvalla on muitakin pyrkimyksiä. Kriitikot ovat väittäneet postmodernististen valokuvien onnistuvan laajemmassa poliittisessa purkuprosessissa, dekonstruktiossa, koska ne auttavat meitä ymmärtämään, miten alistava ideologia toimii. Andre kuitenkin kritisoi postmodernististen valokuvataiteilijoiden valinneen laiskan tavan, joka ei tosiasiaa haasta tai koettele valittuja, voimakkaita kulttuurimme kuvia niiden heikkojen kohtien löytämiseksi, vaan kuva asetetaan uuteen kontekstiin, jolla tarjotaan sille mahdollisuus dekonstruoida itse itsensä eli paljastaa ideologiansa. Tällainen passiivinen dekonstruktio olettaa ideologian olevan jotain niin päivänselvää ja ilmeistä, että se yksinkertaisesti ”esittää itsensä nähtäväksi”. Andre huomauttaa, että näin päivänselvä ideologia tuskin edes dekonstruktioita tarvitsee. (Andre 269–271.)

Postmodernismilla oli muitakin ongelmia. Sen käytännöt alkoivat muuttua kritiikittömiksi ja hampaattomiksi, mistä kriitikot olivat huolissaan. ”On tullut entistä selvemmäksi, että lainaamisen, tai ’omimisen’ strategia ei enää osoita erityisasennetta nykykulttuuriin, vaikka aluksi todella näytti tuovan mukanaan kriittisyyttä”, Douglas Crimp (1990, 181) kirjoitti esseessään *Lainauksen lainaus (Appropriating Appropriation)*. Toisen polven postmodernistit – kuten Frank Majore, Alan Belcher ja Stephen Frailey – eivät enää liittäneet lainaamiseen minkäänlaista kyseenalaistamista (Solomon-Godeau 1997b, 135). Jos kulttuurin kritisoimiseen kehitetty toimintatapa yleistyi normaaliksi toimintatavaksi, ei sitä enää voinut käyttää kriittisenä välineenä (Crimp, 1990, 181). Kriittinen käytäntö alkoi normalisoitua ja muuttua yhdeksi taiteen tyyliuuntauksiksi muiden joukossa. Kaiken kruunasi näyttely, jossa modernismia ja postmodernismia esitettiin yhdessä, Levinen Evans-uudelleenkuvaus ripustettuna alkuperäisen Evansin rinnalle. Solomon-Godeau kuvasi tätä dekonstruktion peruuttamiseksi. (Solomon-Godeau 1997b, 134–135.)

Mutta miten kävi Levinen? Hän siirtyi tekemään ensin akvarellimaalauksia ja lyijykynäjäljitelmiä taidekirjojen piirrosten pohjalta, ja lopulta jätti jäljentämisen tyystin, tuottaen pieniä maalauksia puisille paneeleille. Nämä geometriset abstraktiot, joita Solomon-Godeau kuvaa melko kauniiksi, tekivät Levinesta taidemaalarin, modernistisen tekijän, jollaisia vastaan hän vielä aiemmin oli kapinoinut. Pisteensä i:n päälle Levinesta tehtiin kansikuvajuttu *Artnews*-lehteen. Levine ruumiillisti postmodernistisen taiteen takinkäännön. (Solomon-Godeau 1997b, 132–133.)

## 5 IDENTITEETTI JA TOIMIJUUS VALOKUVATAITEESSA

Valokuvataiteessa on käsitelty edellämainittuja teemoja ja tuotettu mahdollisia toimijuuksia useallakin tavalla.

### 5.1 Miehisen katseen kyseenalaistaminen ja subjektin moninaisuus

Yleinen konventio naisvalokuvataiteessa on itsensä käyttäminen kuviensa mallina (Suonpää 2011, 79). Tässä voidaan erottaa kaksi tapaa: omaelämäkerrallinen lavastamattomuus, jossa muotokuvat pyrkivät kuvaamaan taiteilijan autenttista olemusta ja lavastettu performatiivisuus, eräänlaiset representaatiota tutkivat roolikuvat. Ensin mainittu juontaa juurensa Helene Scherfbeckin maalauksiin 1800-luvun loppupuolen alkuun, ja valokuvissa, etenkin varhaisemmissa kuvissaan, sitä on hyödyntänyt Elina Brotherus. (Brotherus & Kaila 2002, 127.) Jälkimmäinen suuntaus on tullut tunnetuksi Cindy Shermanin 1970-luvun loppupuolella aloittamasta *Untitled Film Stills* -sarjasta, jossa Sherman parodioi 50- ja 60-lukujen Hollywood-elokuvien naisstereotyyppejä (kts. luvut 5.2.1 ja 5.2.2). Sitä on käyttänyt vuoden 1993 provokatiivisissa, naiseutta katseen ja kuluttamisen kohteena tutkivissa kuvissaan myös Heli Rekula (Rekula ym. 2005, 51, 57, 59 123–124).

Suonpää näkee naisvalokuvaajien omakuvat esimerkkinä sekä taidevalokuvalle tyypillisestä näyttämöllisestä esitysretoriikasta että subjektiivisen tiedonkäsityksen periaatteen sovelluksesta. Oman kameransa eteen asettautuneen naisvalokuvaajan voidaan nähdä olevan sekä katsojana että katseen kohteena. Tämä tuo näkyväksi luonnollistetun, miehisen katsontatavan ja rikkoo sitä. (Suonpää 2011, 131.) Brotherus on usein korostanut omakuviansa tekijyyttä kuvissa näkyvällä lankalaukaisimella, jotta katsojalle ei jäisi epäselväksi, että kuva on hänen ottamansa (Brotherus 2002).

Brotheruksen kuvat käsittelevät mm. avioeroa, vanhempien kuolemaa ja muuttoa vieraseen maahan. Kuvissa toistuvat yksinäisyyden ja ulkopuolisuuden teemat. Brotherus on sanonut ottaneensa kuvat sillä hetkellä, kun käsitelty asia on tapahtunut, eikä rekonstruoineen tilanteita jälkikäteen. Arkkityyppisiä elämäntapahtumia kuvittavien töi-

den tarkoituksena on Brotheruksen sanoin nousta yksityiseltä tasolta yleisiksi ja tarjota ihmisille samaistumispintaa. (Brotherus & Kaila 2002, 129–130, 135–136.)

Mainitsin luvussa 5.1 Sylvia Sleighin vuonna 1971 tekemän vastakuvan, *Lepäävä Philip Golub*. Brotheruksen vuonna 2002 tekemässä kuvassa *L’artiste et son modèle* (Taiteilija ja hänen mallinsa) Brotherus seisoo punaisessa housuasussa vierellään sohvalla pehmeässä, kerämaisessä asennossa istuva alaston mies. Brotheruksen jalan alle kiemurtaa lankalaukaisimen johto, ja hän merkityksellistyy kuvan ottaneeksi taiteilijaksi, mies malliksi. Kääntämällä malli ja taiteilija -asetelman nurinpäin kuva toteuttaa samaa periaatetta Sleighin teoksen kanssa. (Miller 2002.)

Itsensä käyttäminen mallina on tietyllä tapaa käytännöllistä. Malli on aina saatavilla ja ymmärtää, mitä häneltä vaaditaan. Asialla on myös eettinen ulottuvuutensa, provokatiivisten kuvien tekemisessä ei tarvitse ajatella nöyryyttävänsä toista ihmistä. (Mäntymaa 2014.) Itsensä käyttäminen Shermanin tapaan toistuvasti luo vaikutelman geneerisestä naishahmosta, joka ei ole kukaan, vaan lukemattomien naistyyppien jatkumo. Näin tulee myös selväksi, ettei kuvan nainen ole taiteilija itse, vaan hahmo, jolla luodaan tarinoita. (Thorkildsen 1993, 10.)

## 5.2 Ruumiillisuus ja provokaatio

Naisten perinteinen esittäminen taiteessa alastomana, oletettua mieskatsetta varten (kts. Berger 1991, 45–64) on kirvoittanut naistaiteilijoilta paitsi puhetta (kts. Guerrilla Girls, luku 5.2.1) myös provokatiivisia kuvavastineita. Hätkähdyttävyydessään mieleenjäävä Heli Rekulan *Hyperventilation* esitetään naiseuden rooleja ja naiseen liitettyjen tabujen tutkimuksena (Rekula ym. 2005, 59). Nukkeja kuvissaan hyödyntävä Laurie Simmons taas on jättänyt *Walking Object* -teoksissaan naisruumiista jäljelle vain jalat, joita hän yhdistelee milloin wc-pönttöön, milloin aseeseen, kakkuun tai maapalloon (Rossi 1993, 31, 33, 42, 45).

Åsmund Thorkildsenin (1993, 8) mukaan kameralla on kyky jäädyyttää ja ulkokohtaistaa henkilöt, sen avulla voi luoda kuvaideaaleja ja esineellistää ihmisiä. Thorkildsen näkee merkittävänä, että juuri naiset tarttuvat välineeseen, jota on käytetty heitä vastaan. Thorkildsen puhuu ”kamera-aseesta” ja kohteesta, joka on ottanut sen käyttöönsä.

Thorkildsen maalaa asetelman riistosta ja takaisinmaksun hetkestä. Kamera aseena on vahva metafora, joka houkuttelee lukijaa kostoretkelle vääryyttä kohdanneen naiskuvaa-  
jan kera. Puheen kaiut kantavat mukanaan 1960–70-lukujen naiskuvatutkimuksen nä-  
kemyksiä vääranlaisesta naiskuvasta ja aktivismin piirteitä. Poleeminen sävy soittelee  
varhaisen feminismen kelloja ajalta, jolloin feminismi oli aktiivisen sorronvastaista, lei-  
muavaa toimintaa.

Abigail Solomon-Godeau lähestyy aihetta maltillisemmin. Hän tähdentää, ettei biologi-  
nen sukupuoli määrää automaattisesti millainen kuva – puolin tai toisin kameraa –  
muodostuu. Monimutkaisesti rakentuviin merkityksiin vaikuttavat kuvaajan biologista  
sukupuolta enemmän yleiset seksuaalisuuden kuvaamisen konventiot sekä katsojan su-  
kupuoli ja asenteet. (Rossi 1993, 32.)

Kenties äärimmilleen ruumiillisen provokaation on vienyt Cindy Sherman 1980-luvun  
puolivälin jälkeisissä teoksissaan. Simmons lailla nukenosia kuvissaan käyttänyt  
Sherman ei tyydy näyttämään sievää sääriparia, vaan marssittaa kuviinsa groteskien  
irtonaisten ruumiinosien armeijan. Onko tekoruumiinosien, jonkinlaisen orgaanisen,  
oksennuksenomaisen aineen ja vääristyneiden asentojen tarkoitus tehdä katsomiskoke-  
muksesta niin vastenmielinen, ettei katsoja pääse vahingossakaan erotisoimaan näke-  
määnsä? Se tuntuu toimivan tehokkaasti. (Emt., 37, 63.)

Vaikka houkuttaisikin nähdä asetelma thorkildsenmäisen suoraviivaisesti, asia on mo-  
nimutkaisempi. Suonpää huomauttaa, että vaikka provokatiivisten naisruumiskuvien  
tarkoituksena olisikin pyrkiä purkamaan sukupuolittuneita katsojarooleja, ne myös osal-  
taan uusintavat naissukupuolen alastomuuteen ja ruumiin esittämiseen liittyvää kuvallis-  
ta hyväksikäyttöä taidekontekstissa (2011, 120).

### **5.3 Lempeä ja hyväksyvä katse**

Ruumiillisuutta on käsitelty kuvissa paitsi provokatiivisesti, myös lempeästi. Jaana Ai-  
raksisen ja Niina Kapasen vuonna 2000 toteuttama *Kaikki kurveistani* -kuvausprojekti  
kuvasi 15:tä 20–55 vuotiasta naista luonnollisine, realistisine ruumiineen. Osallistujat  
myös kirjoittivat tekstin aiheenaan ”Minun ruumiini on...”. Projektin tarkoitus oli luoda  
salliva, lempeä katse yksipuolisen, arvottavan katseen sijaan ja auttaa hyväksymään  
oma kehonsa. Kuvat julkaistiin näyttelynä ja kirjana. (Airaksinen & Kapanen 2000.)

Valokuvaaja sekä taide- ja sosiaalikasvattaja Miina Savolainen taas on kehittänyt *voimauttavan valokuvan* menetelmän, joka perustuu yksilöiden ja erilaisten ryhmien hyödyntämiseen voimautumisprosessin mahdollistajana (Savolainen 2008). Menetelmä on identiteettityötä, joka perustuu tasavertaisuuteen (emt., 196–198). Savolainen puhuu korjaavasta, hyväksyvästä katseesta, jonka tarkoituksena on korjata lapsuuden ”peilien” vääristynyttä kuvaa ja tuoda kuvattavalle lohtua ja turvaa (emt., 168–169.)

Savolainen on tunnettu vuonna 1998 alkaneesta, vuosikymmenen kestäneestä *Maailman ihanin tyttö* -valokuvataideprojektistaan, jonka hän toteutti yhdessä Hyvösen lastenkodin tyttöjen kanssa. Kuvattavana olleet tytöt saivat itse kiirehtimättä tai painostamatta tehdä päätöksen prosessiin osallistumisesta (emt., 151–152) ja kuvat pukuja myöten suunniteltiin ja toteutettiin yhdessä, tyttöjen ehdoilla (emt., 157–158). Kuvattavilla oli näin mahdollisuus käyttää kuvan rakentamisessa ja kuviensa valinnassa konkreettista valtaa (emt., 172).

Hyväksyvässä katseessa on useampi taso. Ensimmäinen ”korjaava peili” on kuvaajan rohkaiseva katse, josta seuraa kokemus kuulluksi tulemisesta. Tämä rakentaa kuvattavan luottamusta muihin ihmisiin. Toinen hyväksyvän katseen taso on kannatteleva palaute, jota kuvattava saa hänelle tärkeiltä ihmisiltä: reaktiot, jotka muut tuottavat kuvista kertovat hänelle, että hän on läheisilleen tärkeä. Kolmas korjaava peili löytyy näyttelypalautteista, näyttelyn saamista palkinnoista ja mediaesiintymistä saadusta julkisesta hyväksynnästä. (Emt., 169, 172.)

Tytöt eivät kokeneet kuvia leikkinä, vaan omien kätkeytyjen puoltensa esiintuomisena. Kuvattavana ollut Monna kuvailee kuvien pikemminkin purkavan rakennettuja, vääriä arkirooleja, jotka estävät uskomasta muunlaisiin mahdollisuuksiin ja hankaloittavan oman elämänsä muuttamista. (Emt., 162–163.)

Projektilla on myös ruumiillinen ulottuvuutensa: kuvausprosessi kasvatti Savolaisen mukaan kuvattujen nuorten kriittisyyttä kulttuurimme pinnallista ulkonäkökeskeisyyttä kohtaan (emt., 173). Tässä on nähtävissä yhtymäkohtia *Kaikki kurveistani* -projektiin, joka pyrki ottamaan kantaa, ja laventamaan ahtaita kauneuskäsityksiä sekä sukupuolittuneita malleja tuomalla näkyväksi luonnollisia, kaunistelemattomia kehoja.

Yksilön tasolla tapahtuvan eheyttämisen ulottuvuuden lisäksi voimauttavan valokuvan menetelmän tavoitteena onkin herättää yhteiskunnallista keskustelua – paitsi naiseuteen

liittyen, myös laajemminkin. Voimauttavan valokuvan menetelmää on sittemmin hyödynnetty myös vuonna 2009 alkaneessa, sukupuolivähemmistöjä tarkastelevassa projektissa, jossa Savolaisen ja lastenkirurgian erikoislääkäri Mika Venholan luotsaama ryhmä koostuu 16 trans- ja intersukupuolisesta henkilöstä. Edelleen käynnissä olevan projektin ryhmäläiset saivat määritellä sukupuolen haluamallaan tavalla, ilman kategorisointia tai ulossulkemista: olennaista oli itsemäärittelyn oikeus. (Peltonen 2011.)

Näkyminen kulttuurisessa kuvastossa määrittää sen, mitä yhteiskunnallisesti koetaan arvokkaana ja hyväksyttävänä. Yhtä tärkeää kuin sen miettiminen, mitä kuvissa näytetään on huomion kiinnittäminen puuttuviin ryhmiin – puuttuvat kuvat määrittyvät toiseutena. Voimauttavan valokuvan menetelmän tavoitteena on nostaa marginalisoidut ryhmät esiin ja valtuuttaa heidät toimijoiksi heidän itsensä määrittämällä tavalla, pyrkiä lisäämään moniäänisyyttä ja tavoittelemaan oikeudenmukaisempaa ja yhdenvertaisempaa maailmaa. (Emt.)

Kerroin postmodernistisen valokuvan yhteydessä (luku 5.2.2) postmodernististen kriitikkojen pessimistisestä näkemyksestä, jonka mukaan näkemämme kuvien virta on jo sokeuttanut meidät näkemästä uusia kuvia. Linda Andren mukaan tämä oli kohtalokkaan typerä näkemys, sillä vain uusia representaatiota tuottamalla voisimme osaltamme vaikuttaa siihen, miten maailmaa käsitetään. Minusta Savolaisen projekti on erinomainen esimerkki Andren huomion paikkansapitävyydestä.

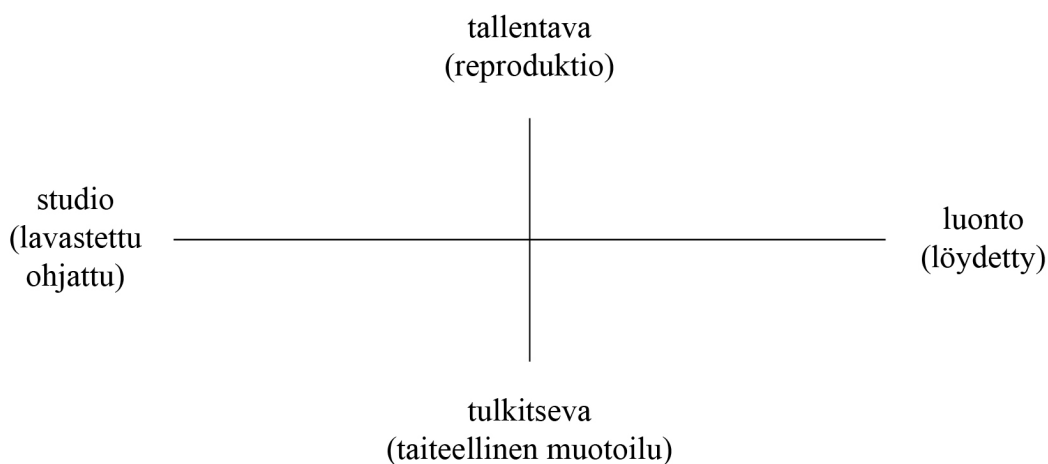
Myös Seppänen (2005, 240) on todennut Savolaisen kehittäneen oivaltavan ja elegantin metodisen tavan identiteetin ja toimijuuden rakentamiseen.

## 6 VALOKUVATAIDE NYKYAJASSA

Solomon-Godeau näki vuonna 1984 valokuvataiteen tulleen umpikujaan seurauksena menneisyyteen tähyilemisestä ja akateemiseen formalismiin juuttumisesta. Nousussa olivat kuitenkin käytännöt, joissa valokuvaa käytettiin välineenä jonkin muun luomiseen. Solomon-Godeaun näkemystä taustoittaa postmodernismin aikakauden modernisminvastainen ilmapiiri, ja näin kolmekymmentä vuotta myöhemmin onkin kiinnostavaa katsoa, mihin valokuvataide sittemmin on päätynyt. (1997a, 118.)

### 6.1 Lavastetun valokuvataiteen aika

Sarasteen (1996, 150) kaavio kuvastaa valokuvan eri ulottuvuuksia. Valokuvaa perinteisesti määrittäneet tallentamisen ja tulkitsemisen lähestymistavat on sijoitettu pystysuuntaisen janan ääripäihin. Vaakasuuntainen ulottuvuus jakaantuu lavastettuun ja löydettyyn. Janat muodostavat nelikentän, jonka eri kohtiin valokuvat sijoittuvat riippuen käyttötarkoituksesta ja aikakauden painotuksesta.



Saraste 1996, 150.

Sarasteen mukaan painotus valokuvataiteessa on 1990-luvulla siirtynyt vasemmalle, kohti studiota, lavastettua ja ohjattua. Hän puhuu yhteisestä kuvamuistista. Monet kuvaajat, niin taiteilijat kuin käyttökuvienkin tekijät pohjaavat esittämisessään perinteisiin. Esimerkkinä Saraste mainitsee Pietan, Kristuksen ristiltäoton, joka on toiminut raken-



nekaavana mm. kuvajournalisti W. Eugene Smithille hänen kuvaesseissään. Tutut kaavat helpottavat viestien perille saattamista, koska katsojien voidaan olettaa jakavan samankaltaiset kuvamuistot kuin kuvaajankin. Kaavojen käyttö voi Sarasteen mukaan olla tiedostamatonta, koska tutut mallit asuvat syvällä alitajunnassa. (Saraste 1996, 153.)

Kuvakonventioita käytetään taiteessa myös tietoisesti viitaten. Pietamaista kehollisuutta on myös Sam Taylor-Woodin valokuvassa *Soliloquy I*, joka viittaa viktoriaanisen maalarin Henry Wallisin teokseen *The Death Of Chatterton* (Cotton 2004, 54). Taylor-Woodin kuvasarjan toisen teoksen, *Soliloquy III:n*, sanotaan taas viittaavan luvussa 5.1 mainittuun Diego Velázquezin *Rokebyn Venus* -maalaukseen (Guggenheim 2015).

Puhuin postmodernismia käsitellessäni Cindy Shermanin *Untitled Film Stills* -sarjasta, joka koostui elokuvamaisista, näytellyistä hetkistä. Sarja tarjoaa sillan yksittäiseen kuvaan perustuvan valokuvallisen kertomisen käytäntöön, joka on paljon käytetty nykyvalokuvataiteen muoto.

Lavastettua ja näyteltyä kuvaa, jonka narratiivi – kuvien sarjallisuudesta huolimatta – on ladattu yhteen kuvaan, kutsutaan *tableau vivant* -valokuvaukseksi (Cotton 2004, 49). Ranskan kielestä lainattu termi – elävä kuva – tarkoittaa kuvanomaista kohtausta, jolloin ryhmä tarkoituksenmukaisesti puettuja näyttelijöitä tai taiteilijan malleja poseeraa puhumatta paikoillaan tietyn ajan, usein teatterinomaisesti valaistuna (Wikipedia 2). Tableau vivant -valokuvat tekevät selviä viittauksia satuihin, epäilyttäviin tapahtumiin ja moderneihin myytteihin, jotka jo valmiiksi ovat osa kollektiivista tajuntaamme (Cotton 2004, 49).

Tableau vivant perustuu katsojan kykyyn tulkita häntä varten rakennettu kohtaus tarinana. Valaistun, rakennetun ja sommitellun valokuvan kuvaajaa voi verrata orkesterinjohtajaan tai elokuvaohjaajaan, sillä hänen vastuullaan parhaimmillaan on useiden assistenttien, teknikkojen ja kuvattavien (näyttelijöiden) ohjaaminen. Cotton määrittelee tableau-valokuvan lähtökohdiksi elokuvan ja esittävän maalaustaiteen ohella myös romaanit ja kansantarut ja puhuu siitä mielikuvitukseksena toden ja fiktion sekoituksena. (Cotton 2004, 49–52.)

Tarinankerrontaan perustuvien kuvien, joita yhdistää unenomaisuus, harkittu lavastus ja kameralle näyttelemisen, kaikki muodot eivät ole yhtä selkeitä. Jotkin kuvat ovat toisia monimerkityksellisempiä eivätkä tarjoa kovin selkeää ajan ja paikan tuntua. Tällöin

narratiivin ja kuvan merkityksen tulkitseminen jää enemmän katsojan tehtäväksi. Toisissa kuvissa viittaussuhde taas on selkempi. (Emt. 50–51, 57.) Tällainen on esimerkiksi Yinka Shonibaren teossarja *Diary of a Victorian Dandy*, josta rodullisen toiseuttamisen aspekti on selkeästi luettavissa. Nigerialaissyntyinen Shonibare näyttelee itse kuvissaan viktoriaanisen ajan hyvinpukeutunutta miestä, jonka ihonväriin muut kuvan henkilöt eivät kiinnitä mitään huomiota. (Cotton 2004, 56.)

Identiteetin ja toiseuden pohdinta on nykyvalokuvalle ominaista (Saraste 2010, 202). Kun postmodernismin aikaan naistaiteilijat kamppailivat teoksillaan taidekentän miesvaltaisuutta vastaan, näyttelyissä tapaa nykyisin sekä nais- että miesvalokuvataiteilijoiden töitä. Elina Brotherus on maailmalla ainakin yhtä tunnettu kuin Esko Männikkö (Suonpää 2011) ja Helsinki School -valokuvataiteilijakollektiivin sivuilla esitellyistä 46 erillisestä taiteilijasta prikulleen puolet on naisia (Helsinki School). Wells näkee kah-tiajaottelun madaltumisen myötä naisvalokuvataiteilijoiden tuoneen uusia teemoja myös miesvalokuvataiteilijoiden työhön. Tästä esimerkkinä hän mainitsee John Coplansin kuvat miesvartalosta, Paul Rean tutkielman hänen ja isänsä suhteesta ja Dave Lewisin antropologis-valokuvallisen kontribuution mustaa vartaloa käsittelevillä teoksillaan *The Impossible Science of Being* -näyttelyyn. (Wells 2004, 282.)

Edellämainittua vasten luettuna Rossin vuonna 1993 kirjoittama kommentti (luku 5.2.1) uudenlaisesta, rooleilla leikkivästä naissubjektista ja sukupuolten representaation valta-rakenteista tietoisemmista naiskuvaajista näyttäytyy rajaavana, sillä siirryttäessä vuodesta 1993 vuoteen 2015 myös miehet ovat alkaneet osallistua sukupuolistereotypioilla leikittelyyn.

Eräs tapa tuoda esiin representaatioiden rakennettua luonnetta on representaation koh-teen korvaaminen joko sukupuolisella tai rodullisella toisella. Leikittelyä, jossa on pyrit-ty tuomaan esiin sukupuolisen aselman järjettömyys korvaamalla stereotyyppisissä poseerauksissa esiintyvä nainen miehellä, on tehty monenlaisia. Kerroinkin jo luvussa 5.1 Sylvia Sleighin vuonna 1971 tekemästä vastakuvamaalauksesta, jossa kelteisillään lekotteleva Venus on korvattu miehellä. Nykyaikaan päivitettyä esimerkkinä voidaan mainita kahdesta miehestä koostuvan taiteilijaryhmä Bondi Hipstersin tekemä toisinto malli Miranda Kerrin GQ:lle tekemästä kuvauksesta (Huffington Post 2014).

Reilly (2007, 19) kuitenkin huomauttaa, että vaikka naistaiteilijoiden asema on parantu-nut Nochlinin esseen ajoista, se on yhä kaukana tasa-arvoisesta. Naistaiteilijoiden teos-

ten rahallinen arvo on miestaiteilijoiden töitä alhaisempi, töiden suhde gallerioissa ja museoissa on epätasapainoinen, naistaiteilijat suljetaan ulos merkittävistä näyttelyistä ja naiskuraattoreita harvemmin kutsutaan kuratoimaan arvovaltaisia, kansainvälisiä näyttelyitä. Taidekenttä kärsii Reillyn mukaan seksismin ohella yhä myös rasismista. (Emt.)

Asiaa kuvaa hyvin se, että vuonna 2005 päivitetyn, Guerrilla Girlsin alun perin 1989 julkaiseman *Täytyykö naisten olla alasti päästäkseen Metropolitan-museoon?* -julisteen mukaan vain kolme prosenttia Metropolitan-museon modernin taiteen osaston taiteilijoista oli naisia, kun luku 16 vuotta aikaisemmin oli ollut viisi (emt., 20). Nais- ja vähemmistötaiteilijoita uhkaa siis edelleen lasikatto. Naistaiteilijoiden töihin törmää harvoin museoiden retrospektiiveissä, yksityisnäyttelyissä tai huutokaupoissa, jotka määrittävät Guerrilla Girlsin mukaan taidemaailman suunnan. (Tamminen 2013, 130.) Feministisiä käytäntöjä ja aktivismia siis yhä tarvitaan. Reilly (2007, 24) uskoo, että huonolta näyttävästä tilanteesta huolimatta vastarinnassa on aina toivoa.

## 6.2 Valokuvataidetta ei ole?

Postmodernismin kritiikin voimattomaksi todennut Andre kritisoi myös sille vastakkaisista suuntausta, dokumentarismia, syyttäen tätä naiivista todellisuuden läpinäkyvästä heijastamisesta. Hän peräänkuulutti poliittista valokuvausta, joka ymmärtäisi, miten sortoa tapahtuu sekä representaation että jokapäiväisen elämän tasolla. Andre hahmottaa tämänkaltaisen valokuvauksen olevan poliittinen ja kriittinen kieltämättä visuaalisen mielihyvän kokemusta. Kuvaus ei tarvitsisi kriitikkoarmeijoita viemään sitä eteenpäin, ja se voisi poliittisuutensa ohella olla myös suosittu. (Andre 1988, 279–280.)

Andren ajatukset kuulostavat hyvältä, ja nykyajasta tarkasteltuna ajankohtaisilta. Toeuttaako nykyaikainen valokuvataide Andren toiveet, ja onko se hylännyt postmodernismin? Entä onko modernistinen valokuvataide sittenkään ajautunut umpikujaan, kuten Solomon-Godeau näki tapahtuneen?

Solomon-Godeaun poleemiseen väitteeseen nähden nykytilanne näyttää hyvin toisenlaiselta. Valokuvataide on legitimoitu taiteeksi Suomessakin, kun se vuonna 1992, taiteilija Veli Granön muassa, pääsee Taidehallissa järjestettyyn näyttelyyn ja palkitaan Dukaatti-palkinnolla. Nykyaikaisen taiteen museo kelpuuttaa vuonna 1991 kokoelmiinsa myös valokuvateokset. Cristie's, arvostettu taidekauppias, ilmoittaa pohjoismaisen taiteen ja

muotoilun huutokaupan luettelossa 2006 kansikuvaksi valitun, valokuvataiteilija Ola Kolehmainen teoksen hinnaksi 5 900 – 8 800 euroa. Kyseinen *Yellow Staircase* -teos on suuri värikuva, mitoiltaan 150 x 120 senttimetriä. Valokuvasta luettelossa kirjoitettu teksti rinnastaa teoksen maalaukseen. (Suonpää 2011, 24, 33.)

Taideteollisen korkeakoulun *GalleryTaiKin* johtaja, kalifornialaissyntyinen Timothy Persons perustaa Helsinki School -kollektiivin ja ryhtyy markkinoimaan heidän valokuvataidettaan maailmalle, menestyksekkäästi. Esko Männikön kuvat suomalaisten syrjäkylämihistä ovat esillä Berliinissä, Lontoossa, Pariisissa ja New Yorkissa. Elina Brotheruksen muodostuu ”menestyshahmo, joka ei perusteluita kaipaa”. (Emt., 25, 82.) Valokuvataide on nykytaidetta, menestyvää ja trendikästä.

Valokuvataide ei mitään ilmeisimmin ole tullut umpikujaan, vaan voi hyvin. Valokuvan perinteestä, dokumentaristisesta lähestymistavasta, jossa uskottiin merkityksen löytyvän maailmasta sattumalta, on irrottauduttu hitaasti (Suonpää 2011, 31). Valokuvalla ominainen monistettavuus on lähestulkoon hylätty ja teosten arvon nostattamiseksi pyritään pieniin kuvaeditioihin (Saraste 2010, 202). Ristiriitaa valokuvataiteen kentällä syntyy paitsi valokuvataiteilijoiden ja valokuvaa välineenään käyttävien kuvataiteilijoiden välillä, myös taiteilijan tasapainoilussa yhtäältä menestystään korostavana ja toisaalta apurahoja meriittiensä turvin hakevana toimijana. Andren näkemys valokuvataiteen eteneemisestä omin voimin, ilman kriitikoiden vetoapua, ei kuitenkaan näytä toteutuneen. Suonpää osoittaa, miten menestyneiden valokuvataiteilijoiden Esko Männikön ja Elina Brotheruksen kummankin taustalla on aktiivinen taiteilijamyytin luominen kriitikoiden ja toimittajien tuottaman, ”todistavan kehuhuheen” keinoin. (Suonpää 2011, 33, 35, 60–89.)

Taidekenttä sulautti kapinoivan postmodernismin itseensä tehden siitä vain tyyliuuntauksen muiden joukossa. Joitain sen elementtejä kuitenkin elää yhä, samoin kuin modernismin, jonka lopuksi postmodernismin tuli koitua. Kuvalainat ovat Sarasteen (2010, 202) mukaan suosittuja, mutta Levinen tekemät teoskopiot herättävät kiivasta vastustusta. ”Tyylin toistaminen ei [...] näyttäydy jäljittelynä tai matkimisena, vaan taidelegitiimaatiota rakentavan uskonyhteyden vahvistamisena”, Suonpää (2011, 131) kirjoittaa. Kriittisestä postmodernismista muistuttaa se, miten valokuvataide pohjaa edelleen tiederetoriikkaan: ”postmodernismin subjektiivista tiedonkäsitystä rakentavaa puhetapaa tuetaan, kun valokuvaa rinnastetaan tutkimuksellisuuteen, installaatioon tai kuvanveis-

toon”. Myös Andren mainitsema dokumentarismi on läsnä. Modernistiset käytännöt voivat hyvin – Suonpää puhuu *uuspiktorialismista*, joka paradoksaalisti uusintaa valokuvaa muutosilmiöksi konservatiivisin keinoin. Suonpää muotoilee valokuvataiteen ”maalaustaiteen ja uusien kerrontatapojen risteysasemaksi.” (Suonpää 2011, 129, 131.)

Väitin nykyvalokuvataiteen sisältävän postmodernismin kriittisen alkuvaiheen ominaisuuksia. Se sisältää nähdäkseni piirteitä myös sen jälkivaiheesta: sulautumisesta. Suonpää (2011, 139) näkee Susanna Majurin ja Pernilla Zettermanin kuvien luovan sellaista ”liikkuvien merkitysten kaksisuuntaisuutta”, joka mahdollistaa kuvien hyödyntämisen sekä taide- että muotikuvakontekstissa tilanteesta riippuen. Suonpään mukaan ”kiillon- sa, kokonsa, urbaania elämää korostavan aihepiirinsä ja kalliin hinnoittelunsa myötä valokuvataiteesta kehittyä sosiaalisen erottautumisen mahdollistava merkituote” (emt., 157). Tekninen taitavuus, viimeistely ja – Andreen viitatakseni – kiistämätön visuaalisen mielihyvän kokemus tuovat taidetta lähemmäs mainosmaailmaa ja viihdettä. Jos taide ei vallan sulaudu, se ainakin flirttailee muoti- ja mainoskuvaston kanssa.

Valokuvataiteilijuus 2000-luvulla on ammattimaista, kokopäiväistä toimintaa. Taiteilija voi keskittyä teemojensa kehittelyyn ja ilmaisunsa hiontaan, kun käytännön asiat annetaan agentin hoidettavaksi. Menestymistä helpottaa taidekentän säännöt tunteva taustatuki, kansainvälinen galleria, joka nostaa taiteilijansa esiin, sopii näyttelyitä, huolehtii ansioluetteloista, sopimuksista ja näyttelyteksteistä. (Saraste 2010, 198, 202.)

Ammatilliseen henkilöbrändäytymiseen kannustetaan voimakkaasti (Aalto & Uusisaari 2010). Useimmilla taiteilijoilla on webgalleria, jonka sisältöä jakaa sosiaalisen median sovelluksissa, mikä monipuolistaa valokuvataiteen vastaanottokäytäntöjä. Suomen valokuvataiteen museon *Taskugalleria* esittelee yhden valokuvataiteilijan joka viikko museon Instagram-tilillä. Taskussa kulkeva näyttelytila tuo esiin erityisesti nuoria valokuvataiteilijoita. Sosiaalisen median vuorovaikutteisuusperiaatteen mukaisesti katsojilla on mahdollisuus ehdottaa kuvaajaa, jonka töitä haluaisi Taskugalleriassa nähdä. (Suomen valokuvataiteen museo 2015.)

Taiteen vastaanottokonteksti on siis muuttunut – se leviää myös sosiaalisen median välityksellä. Nykytaide ei ole hampaatonta ja kritiikitöntä. Se on omakohtaisuudesta ja ympäröivästä yhteiskunnasta ammentavaa, kriittistäkin, mutta siihen on yhdistynyt ajan hengen mukainen, ironinen sävy. Nykytaide nostaa esiin taiteilijoita, joita yhdistää koulu, tyyli tai estetiikka – modernismista tutulla tavalla.

## 7 NAISVALOKUVATAITEILIJOIDEN PROJEKTIN ANALYYSINTI

### 7.1 Dina Goldstein: *Fallen Princesses*

*Nainen on Prinsessa Ruusunen, Tuhkimo ja Lumikki, se joka kärsii ja ottaa vastaan kaiken.*

– Simone De Beauvoir 1949

Dina Goldsteinin *Fallen Princesses* -projekti käsittelee tytöille satujen kautta opetettuja, epärealistisen romanttisia haaveita viemällä Disney-prinsessat keskelle arjen karua realismia. Prinsessat päätyvät kuka onnettomaan perhe-elämään, kuka syöpähoitoihin, soitaan tai plastiikkakirurgiaan.

Goldsteinin kuvien pohjana on länsimaisille hyvin tuttu myytti, satu. Saduilla on usein tapana päätyä lausahdukseen ”ja he elivät elämänsä onnellisina loppuun saakka”. Vaikka sitä, miten henkilöiden elämä tämän jälkeen jatkuu, eivät sadut tapaa kertoa, ihmisillä on tietty kuva siitä, millaista elämä kuuluisan ”happily ever afterin” jälkeen on. Goldstein leikittelee kuvissaan muun muassa tuomalla tämän näkyväksi, mutta tavalla, joka yllättää. Satujen henkilöhahmojen elämä onkin kaikkea muuta kuin satumaista: sitä leimaa karu arki.

Goldsteinin kuvien voima kumpuaa siitä, että niissä yhdistyy turvallinen ja rituaalinomainen satumaailma – fiktio – ja arjen realismi. Kuvien naishahmot kohtaavat kukin reaali maailman vastoin käymisiä, jotka satumaailmaan tuotuna iskevät katsojaa entistä voimakkaammin. Kuvien voimana on asia, jota pidetään tylsänä ja puuduttavana, ja jota paetaan lomamatkoille ja fiktiiviseen kerrontaan: *arki*.

Arjen kuvailua kaunokirjallisuudessa tutkinut Eeva Jokinen toteaa arjella ja sukupuolella olevan monikerroksisen suhteen. Arki nähdään kotiin liitettynä asiana, jota koetaan olevan eniten heteroseksuaalisella ydinperheellä. Sitä pidetään usein ”harmaana”, paikoillaan pysyvänä ja tylsänä, kun taas matkat ja muutokset puhkaisevat sen. Arkea tulkitaan usein sfääriajattelun kautta, mikä johtaa herkästi paitsi sen paikantamiseen ja normalisoimiseen, myös sen pienentämiseen: suurten ja merkittävien asioiden koetaan ole-

van jossain muualla. Arki on perinteisesti yhdistetty naisiin ja rutiininomaisiin toimiin, kuten siivoukseen, ruuanlaittoon ja lastenhoitoon. (Jokinen 2003, 4–15.)

### 7.1.1 Snowy



Dina Goldstein: *Snowy*, 2008.

*Antelias ja suloinen Lumikki siivoaa ja kokkaa ilomielin seitsemälle kääpiölle ja tyytyy ilahduttamaan toisia odottaessaan "päivää jolloin prinssi saapuu".*

– Lumikin esittely Disneyn prinsessat -sivulla

Kuvassa ollaan olohuoneessa. Sisustus viittaa varakkuuteen ja juhlavuuteen – ainakin paikoin. Oranssilla sametilla verhoillut, koristeelliset puutuolit ja marmorinen sivupöytä konnotoivat varakkuutta. Kuitenkin pieni kuvaputkitelevisio ja nurkassa oleva, arkinen viherkasvi sekä huoneen ahtaus kertovat vähemmästä varallisuudesta. Kuvan ihmiset merkityksellistyvät perheeksi: nuorehko mies ja nainen, joilla on neljä pientä lasta ja koira. Ikonisen vaatetuksensa perusteella pariskunta on helppo tunnistaa sadusta tutuksi Lumikiksi ja Prinssiksi. Kuvassa kohtaavatkin kiinnostavalla tavalla satu ja realismi.

Lumikiksi tunnistettu nainen pitää kahta vaippoihin puettua lasta sylissään, ja merkityksellistyy näiden äidiksi. Toisella lapsista on toista enemmän hiuksia päässään ja vaipan lisäksi myös paita yllään. Hän näyttää levottomalta ja huolestuneelta, ja katsoo pois päin

äidistään. Toinen, pelkkään vaippaan puettu ja vähähiuksisempi, katsoo kameraan sormiaan imeskellen. Kolmas, vaippoihin ja paitaan puettu lapsi on taaempana kontillaan, selin kameraan ja näyttää leikkivän puisella junaradalla. Neljäs lapsista on muita vanhempi. Hänet on puettu mekkoon, mikä viittaisi kyseessä olevan tytön. Tyttö seisoo Lumikin vieressä pitäen kiinni äitinsä mekonhelmasta ja katsoen ylös häntä kohden tomera, uhmakas ilme kasvoillaan. Lumikki seisoo suoraselkäisenä ja katsoo totisena kameraan. Pariskunnan välillä ei ole katsekontaktia.

Olohuone ei näytä linnalta. Havainto herättääkin tulkintaa siitä, että perhe on joutunut muuttamaan linnasta pois, pienempään asuntoon. Prinssi-aviomies istuu oluttölkki kädessään television ääressä toimeettomana, jalat jakkaralle nostettuna. Hän seuraa hevოსurheilua (satumaan vastine jääkiekolle?) sen sijaan, että olisi jossain tekemässä sankaritekoja. Prinssin olemus ja toiminta tarjoutuu selitykseksi vaatimattomammaksi muuttuneisiin asuinoloihin. Asetelma konnotoi työttömyyttä, kenties jopa masentuneisuutta, periksiäntämistä ja alkoholismia. Prinssin vieressä olevalla pöydällä on perunastupussi, josta pudonneita lastuja koira syö kokolattiamatolta.

Jokinen on Felskiä (2000) lainaten todennut: ”katastrofi, taistelu, herooinen tai väkivaltainen teko, tai riskinotto eivät ole arkea.” Linaus sattuu kuvan miespuolisen sankarin nilkkaan. Hän on mitä ilmeisimmin joutunut jättämään sankariteot taakseen jääden arjen vangiksi, mihin hän ei näytä olevan lainkaan tyytyväinen. (Jokinen 2003, 5.)

Oli kotona olon syy mikä tahansa, arkisiin ympyröihin jämähtänyt siippa ei näyttäydy ympäristössään aktiivisena, kotitöihin tai lasten kanssa leikkimiseen osallistuvana, vaan tuijoittaa passiivisesti televisiota. Tämä herättää paitsi epätasa-arvoisen ja vanhentuneen parisuhdemallin konnotaatioita, näyttäytyy myös jollain tapaa hyvin amerikkalaisena.

Jokinen puhuu nais- ja miestapaisuudesta tarkoittaen asioita, jotka on mielletty jommallekummalle sukupuolelle sopivaksi joko historiallisista tai kulttuurisista syistä. ”Arki ei kestä kauaa elossa, jos sitä ei pidetä yllä”, Jokinen summaa. Arkea on kuositeltava. Kuositelu on naistapainen käytäntö, joka on pidemmän päälle raskasta ja ikävääkin puuhaa. (2003, 14.) Kuvan nainen ei selvästikään ole tyytyväinen tilanteeseen ja haluaisi siihen muutosta, mutta mitä hän voisi tehdä?

Lumikin ja Prinssin kotimaassa lienee kotiäitiys yleinen normi, eikä tarjolla ole pohjoismaisen mallin mukaista päivähoitoa, joka mahdollistaisi Lumikin töissäkäynnin.



Lieneekö tarjolla myöskään kunnallista terveydenhuoltoa avuksi mahdolliseen masennukseen tai alkoholiongelmaan, tai työnhaussa auttavaa työvoimatoimistoa?

Kuva herättää intertekstuaalisia konnotaatioita. Se tuo mieleen Dorothea Langen ikonisen aseman saavuttaneen kuvan 32-vuotiaasta Florence Thompsonista ja hänen kolmesta lapsestaan. Postimerkissäkin käytetty, Yhdysvaltain suurta lamaa symboloiva *Migrant Mother* on tuottanut useita viittauksia itseensä. Tällainen on esimerkiksi vuoden 1973 *Black Panther* -lehden kansimukaelma, piirroskuva, jossa esikuvansa kaltaisessa asennossa kuvatut henkilöt ovat afroamerikkalaisia. Kuvassa voi tätä kautta nähdä paljon naistekijälähtöistä symboliikkaa. Paitsi että kuva on kuva äidistä, on Migrant Mother -kuvan ottanut Lange mielletty dokumenttikuvauksen äidiksi. Jos siirrytään vielä pidemmälle intertekstuaalisten merkitysten ketjussa, voidaan nähdä lisää maternaalisia konnotaatioita viittauksena taidehistorian perinteen Madonna ja lapsi -maalauksiin. (Price & Wells 2004, 37–38, 41, 43–44, 47.)

Suuri lama on Goldsteinin kuvassa vaihtunut nykyaikaiseksi lamaksi. Mutta vaikka aika ja paikka on toinen, onnettoman perhe-elämän lainalaisuudet ovat samat. Siinä, missä Thompsonin perheen isä ei ole läsnä kuvissa, Lumikki-kuvan isä on henkisesti poissa-oleva. Lapset ja selviytyminen näyttävät olevan naisen harteilla. Lumikki merkityksellistyy sitkeäksi taistelijaksi, ja kuva selviytymistarinaksi.

Subjekti Jokisen mukaan syntyy – foucault-butlerilaisittain ilmaistuna – sillä hetkellä, kun hän osallistuu diskursiivisiin arkikäytäntöihin, jotka hän voi tietyin ehdoin toistaa toisin. Pieneltä elämän sivuseikalta tuntuva asia saattaa olla se käytäntö, josta muutos ponnistaa. (Jokinen 2003, 11.)

Lumikki näyttäytyy kuvan avainhenkilönä. Jalkeillaan olevana hän on istuvaa puolisoaan aktiivisempi, ja suoralla katseellaan kyseenalaistaa konventiot passiivisesta naisesta. Toisin kuin television maailmaan pakeneva puolisonsa hän vaikuttaa kohtaavan tilanteen realistisesti, ja näyttää näkevän ulospääsyn siitä. Olemus konnotoi ryhtymistä muutokseen. Jokinen muistuttaa muutoksen ehdon olevan kyky kuvitella se (emt., 12). Tässä kuva tuntuu olevan jokin uuden kynnyksellä, tarjoavan mahdollisuuden sekä kuvan Lumikille että häneen samastuvalle katsojalle ottaa epätydyttävä elämänsä haltuun ja tehdä sille jotain.

Lisääntyminen tavataan esittää heteroseksuaaliseen elinkaareen kuuluvaksi, ihanteellisenä ja luonnollisena (Rossi 2003, 131). Lumikkikuvan hahmojen olemus konnotoi kuitenkin kaikkea muuta kuin onnellisuutta ja tavoittelemisen arvoista tilaa. Goldsteinin kuvan voikin mielestäni nähdä normatiivisen heterouden ihannekuvan – tässä tapauksessa ydinperheen – kyseenalaistavana kannanottona.

Normatiivisuuden kyseenalaistavaa tulkintaa voi viedä vielä pykälän verran pidemmälle. Rossin (emt., 130) mukaan ydinperhekuvasto paitsi markkinoi tietynlaista heteroseksuaalista elämäntapaa, se mainostaa myös heteroseksuaalisuutta yleisemminkin. Jos ihanteelliset ydinperheen kuvaukset ovat strategia, jolla heteroseksuaalisuus luonnollistetaan, voisiko kuvan epäihanteellisen ydinperhe-esityksen tulkita paitsi normatiivista heteroutta, myös jopa heteroseksuaalisuutta itseään kyseenalaistavaksi?

### 7.1.2 Jasmine



Dina Goldstein: *Jasmine*, 2009.

*Eksoottinen ja sisukas kaunotar Jasmine ei halua paljoa – vain mennä naimisiin rakkaudesta ja kokea elämää palatsin ulkopuolella.*

– Prinsessa Jasminen esittely Disneyn prinsessat -sivulla

Toinen Goldsteinin kuvista kertoo Aladdin-elokuvasta tutusta prinsessa Jasminesta. Kuvassa Jasminen Tuhannen ja yhden yön tarinoiden kuvastoista inspiraatiota saanut, vatsan ja olkapäät paljaaksi jättävä asu on osin säilyttänyt tyyliinsä, osin muuttunut merkittävästi. Vatsan iho ei ole enää näkyvissä, turkoosi kangas on korvautunut vaaleanpunasävyisellä camokuviolla ja pääkoriste on vinksallaan. Ranteensa Jasmine on suojannut mustalla, nahalta näyttävällä materiaalilla. Kuvasta ei ensivilkaisulla selviä, onko hän pukeutunut hameeseen vai housuihin – ilmeisesti housujen takaa näkyy vyötärölle sidottu paita. Oikean reitensä kohdalle kankaaseen on ommeltu merkki, josta voi erottaa barettipäisen pääkallon. Jasmine kannattelee niskansa takana panosvyötä ja käsissään rynnäkkökivääriä. Kylkiinsä hän on vyöttänyt veitsen, pistoolin koteloineen ja kaksi käsikranaattia.

Kuvan hahmo on ristiriitainen. Hienoisen, jäljellä olevan haaremihenkisyytensä ja käyttämänsä feminiinisyyttä ja tyttömäisyyttä konnotoivan vaaleanpunaisen värin (Koller 2008, Kähärän 2012, 85 mukaan) kanssa ristiriidassa ovat maskuliinisiksi mielletyt aseet ja hahmon määrätietoinen ja sievistelemätön asento. Hahmo katsoo oikealleen, ei kuitenkaan kuin maskuliinista katsetta väistäen vaan pikemminkin valppaasti. Aavikko-ympäristö helikoptereineen ja räjähdyksineen antaa syyn valppaudelle – tilanne merkityksellistyy taisteluksi jonkinlaisessa sodassa.

Yllä siteeraamani Disney-esittelyn mukaan Jasmine haluaa vain naimisiin valitsemansa miehen kanssa. Miten hän on päätynyt sotimaan ja minkä puolesta hän taistelee?

Klassisissa tarinoissa sankareilla on arkkivihollisensa –Sherlock Holmesilla Moriarty, Robin Hoodilla Nottinghamin sheriffi. Sodat ja taistelut esitetään usein hyvät vastaan pahat -kahtiajaon kautta. Paljolti Hollywood-tuotantojen dominoivasta asemasta johtuen populaarikulttuurissa hyvänä esitetyt ovat usein amerikkalaisia. Pahisten rooli on perinteisesti kuulunut venäläisille. Toinen elokuvissa vahvasti demonisoitu kansanryhmä ovat arabit. Ryhmät on esitetty usein stereotypisoidusti ja toiseuttaen. (Brook 2014.)

Tom Brook (emt.) kirjoittaa, miten Hollywood on kärsinyt "3B-syndroomasta" – arabit ovat esitetty joko vatsatanssijoina (belly dancers), miljonääreinä (billionaires) tai pommittajina (bombers). Esimerkkinä arabien eksoottisesta "toisen spektaakkelista" (Hall 1999, 139–222) voidaan mainita Rudolph Valentinon tähdittämä mykkäelokuvaklassikko *The Sheik* vuodelta 1921, jossa länsimainen nainen naamioituu arabinaiseksi päästäkseen tarkkailemaan näiden eksoottista elämää, ja päätyy romanttisiin tekemisiin

sheikin kanssa (Wikipedia 3). Sankarittaren painiskellessa tunteidensa kanssa selviää, ettei sheikki olekaan syntyperäinen arabi, vaan britin ja espanjalaisen jälkeläinen, joka on arabien kasvattama. Tieto ratkaisee ongelman, jonka sheikin oletettu rodullinen toiseus sankarittarelle aiheuttaa.

Kansanryhmien esitystapoihin populaarikulttuurissa myötävaikuttavat tosielämän tapahtumat – kuten syyskuun 11. päivän terrori-iskut vuonna 2001 (Wikipedia 4). Amerikassa asuva arabiväestö taas on ilmaissut huolensa siitä, että Hollywood leimaa heidät kaikki terroristeiksi. Kiinalaisia ”pahiksia” on vältetty esittämästä sen pelossa, että se loukkaisi elokuvien Kiinan markkinoita. (Brook 2014.)

Alun perin melko stereotyyppisen Jasminen hahmossa yhdistyvät tässä kuvassa kaksi B:tä, hahmossa viitteenomaisesti yhä läsnä oleva vatsatanssijanainen ja sotaisa pommittaja. Pääkallomerkki konnotoi ”pahistyyppiä” ja liittää Jasminen hyvät/pahat-vastakohtaparissa jälkimmäisten joukkoon. Aavikkomaisema helikoptereineen ja räjähdyksineen yhdistävät kuvan niiden useiden kuvien ketjuun, joita tuotettiin Persianlahden sodan aikana (Wikipedia 5). Internetistä hakusanoilla "Operation Desert Storm" löytyvä kuvasto esittää amerikkalaiset vahvasti sankareina. Useissa julisteissa ja kangasmerkeissä Yhdysvaltojen tunnusmerkkinä on uljas valkopääkotka, ja niiden tähtilippusymboliikka henkii isänmaallisuutta.

Kuva tuottaa nähdäkseni paitsi sodanvastaisia konnotaatioita, viittaa selvästi Persianlahden sotaan ja amerikkalaiseen militaarisuusmyönteisyyteen ja liipasinherkkyyteen. Yhdysvaltalainen arabivihamielinen silmä näkee aiemmin herttaisen prinsessankin nyt terroristina, kliseisenä vihollisena.

Goldsteinin kuvista kaiken kaikkiaan huokuu vahva *kerronnallisuus*. Historian ja kulttuurien rajat ylittävä kertomus on ollut – ja on yhä – ihmiskunnan keskeinen itseilmainsun muoto, ja on mukana kaikkialla sadusta historiankirjoitukseen ja sarjakuvasta uutisiin. Kertomukset ja kerronnallisuus jäsentävät merkittävällä tavalla yksilön kokemusta elämästään ja todellisuudesta. (Hietala 2006, 91–94.) Barthes kirjoitti vuonna 1977 kertomuksen yleispätevyydestä. Se oli läsnä ”myytissä, legendassa, faabelissa, tarinassa, novellissa, epiikassa, historiassa, tragediassa, draamassa, komediassa, mimiiikassa, maalauksissa, tahraisessa ikkunassa, elokuvassa, sarjakuvissa, uutisessa ja keskustelussa”. Lassila-Merisalo kiteyttää, kuinka kertomus tällaisena metakäsitteenä nähtynä on läsnä ”käytännössä kaikessa inhimillisessä toiminnassa”. (Lassila-Merisalo 2009, 50.)

Jean-François Lyotard (1984, 33–40) puhuu narraatioista kulttuuria määrittävinä ja ylläpitävinä, ideologisina järjestelminä. Yhteiskunnan säännöt välittyvät taruissa. ”Ne [ts. tarut] määrittävät, mitä kulttuurissa on lupa sanoa ja tehdä, ja koska ne itse ovat osa tuota kulttuuria, ne siinä samalla jo legitimoivat itsensä”, Lyotard (emt., 40) kirjoittaa. Tämäntyypisille kertomuksille on Hietalan (2006, 98) mukaan tyypillistä utopia tulevaisuudessa hämöttävästä, vapauttavasta ihannetilasta, jossa ympyrä sulkeutuu. Mikä olisi sikaan parempi esimerkki ideologisesta, naisille markkinoidusta metakertomuksesta kuin prinsessasatu? Kun nainen on kaunis, elää elämänsä kuuliaisesti ja uskollisena arvoilleen, tarinan lopussa odottaa prinssi ja onnellinen loppu. Tämä ”suuri kertomus” toistuu uudestaan ja uudestaan, ja päättyy aina samoin – onnellisesti.

Goldsteinin kuvissa yhdistyy tavallaan kaksinkertainen narratiivisuus. Ne ovat kertomuksia kertomuksista. Hän kyseenalaistaa totutun kertomuksen ja paljastaa sen illusorisen luonteen. Hänen valokuvansa on althusserlaisittain ilmaistuna apparaatti, materiaallinen ideologinen väline, jota käyttäen hän esittää myyttiä vastustavan puhunnan ja paljastaa kätkeytyjä totuuksia kulttuurimme luonnollistetusta elämänmallista.

## 7.2 Iiu Susiraja: Hyvä käytös

*Olen itse oma symbolini, olen tarina, joka tapahtuu minulle...*

– Roland Barthes 1977

Tutustuin Susirajan *Hyvä käytös* -sarjan kuviin Voionmaan opistossa vuonna 2011–2012. Taidevalokuvausopetuksen yhteydessä esitellyt Susirajan vuosina 2008–2010 kuvatut kuvat hätkähdyttivät, mutta jotenkin lohdullisella tavalla. Ne olivat suoria, kaunistelemattomia, jopa julkeita olematta kuitenkaan ilkeitä. Kuvia leimaa jonkinlainen kotialbuminomaisuus. Susiraja käyttää mallina kuvissaan itseään, ja liittyy näin Shermanin, Rekulan ja Brotheruksen joukkoon.

Joka kuvassa esiintyy sama naishahmo asunnossa, joka merkityksellistyy hänen kodikseen. Nainen on fyysisesti runsas, koristautumaton ja olemukseltaan lakoninen, jollain tapaa poissaoleva. Nainen ei hymyile tai keikistele kameralle, vaan katsoo kuvasta läpi, teeskentelemättömästi suoraan katsojaan. Katse ilmaisee kuvan naisen olevan tietoinen katsojan läsnäolosta, mikä rikkoo voyeuristista katsomisen perinnettä. Tämä saa katsojan tuntemaan itsensä vieraaksi ja jäävän varpailleen, odottaen. Kuvan nainen ei kuiten-

kaan ole aggressiivinen tai hyökkäävä, joten katsoja jää seuraamaan kuvaa lähemmin.

### 7.2.1 Älä syö mun eväitä



Iiu Susiraja: *Älä syö mun eväitä*, 2008–2010.

Kuvassa hoikkuusihanteiden rajojen ulkopuolella oleva nainen seisoo olohuoneessa, sohvapöydän takana. Lattialla on kolme samanlaista, maltillisen väristä räsymattoa. Graafisen mustavalkoiseen, pitkähihaiseen trikoomekkoon tai yöpaitaan pukeutunut nainen on hieman kumartunut pöydän ääreen ja katsoo kameraan, totisena. Pöydällä on useita eri elintarvikkeita: appelsiini, karjalanpiirakka, pihvi, makkara, banaani, pieni kala ja hampurilainen. Ruuat on naulattu kiinni pöydällä olevaan puulevyyn, kuin siksi, ettei niitä vietäisi pois. Taustalla näkyy joulukuusi, ikkunan edessä olevan pöydän päällä on joulukynttelikkö. Näennäisen tavallisessa, suomalaisessa kodissa kiinni naulatut ruuat tuovat kuvaan absurdin kierteen.

Vänskä (2005, 20) kuvaa, kuinka valokuvissa etenkin heteroseksuaalisiin naissubjekteihin kohdistuva laihuusvaade esitetään naisen, ruuan ja feminiinisuuden välisenä ristiriitaisena suhteena. Tässä suhde mitä ilmeisimmin on ristiriitainen. Ruuasta ei nautita,



mutta se on naulittu paikalleen, kuin sen varmistamiseksi, ettei sitä viedä pois. Teko merkityksellistää ruuan arvokkaaksi aarteeksi, josta halutaan pitää kiinni kynsin hampain – tai vaikka nauloin. Kuvan nainen seisoo lähellä ruokalautaa, kuin sitä vahtien. Tulkintaa tukee myös teoksen nimi.

Kuvaa voi lukea toisinkin: onko joku toinen kiinnittänyt ruuat lankkuun niin, ettei nainen pääsisi syömään näitä? Onko teko kehoitus naiselle syödä vähemmän, ja näin säävuttaa yhteiskunnan vaatima ihannepaino? Vai onko nainen tehnyt sen itse – estääkseen itseään syömästä? Vänskä tuo esiin käsityksen, jonka mukaan naissubjektien tulee hallita ruokahaluaan ja osoittaa pyrkimystä kohti laihuuden ideaalia, ja viittaa ruuasta kieläytymisen pitkään historiaan: kyseinen teko yhdistää sekä varhaisia naispyhimyksiä, viktoriaanisen ajan naisia että modernien kulutusyhteiskuntien naisia (Brumberg 1988; Bell 1985; Bruch 1973, Vänskän 2005, 21 mukaan). Kuvassa ulkoapäin tuleva, patriarkaalisen järjestyksen (kts. 4.2.1) tuottama ulkonäkövaatimus on muuttunut sisäiseksi hallinnaksi, ja tämä itsekuri materialisoidaan naulojen muotoon. Vakavan, suoran katseen voi tulkita kysymykseksi: ”onko tämä nyt varmasti tarpeen?”

Ruuan ja seksin välillä on yhteys, esittävät Lorraine Gamman ja Merja Mäkinen (1995, 145–170). Tämä ilmenee heidän mukaansa jo siinä, miten useissa kielissä maasta ja kulttuurista toiseen nämä kaksi yhdistyvät erilaisin metaforin. Länsimaisen kulttuurin suhde ruokaan on sukupuolittunut: siinä, missä porno mielletään miehen ”kielleyksi hedelmäksi”, Ros Coward (1984, Gammanin ja Mäkisen 1995, 148 mukaan) näkee naisille suunnatuissa lehdissä esitellyn gastronomiakuvituksen eräänlaisena ”ruokaporno-na” – molemmat tarjoavat kielletyn nautinnon. Dean Hollowood on vienyt kuvittanut assosiaation vieden sen pykälää pidemmälle valokuvillaan bondage-hedelmistä (emt., 149–150). Siinä, missä miesten syöminen nähdään sallitumpana, naisten oletetaan suitsivan syömistään. Tätä nautinnon ja kontrolloinnin yhteyttä on käytetty paljon myös mainonnassa, salaisesta suklaansyönnistä laihdutustuotteiden pakkauksiin, joihin on kuvattu naisen vartalon ääriviivat (emt., 151).

Jos ruoka on naisen seksuaalisuuden metafora, voidaanko teosta lukea kieläytymyksenä seksuaalisesta kanssakäymisestä? Kuvan nainen haluaa pitää ruokansa itsellään, henkilökohtaisen seksuaalisuutensa omanaan: ”Älä syö mun eväitä.”

### 7.2.2 Luuta



Iiu Susiraja: *Luuta*, 2008–2010.

Kuvasarjasta tuttu nainen seisoo asuntonsa olohuoneessa, ruokapöydän ja kukkapöydän väliin asettautuneena. Kukkapöydällä on viherkasvi, seinällä ryijy ja maisemamaalaus. Asunto on sääntölinen, kunnollinen ja perinteinen. Ruokapöydän tuoleille on sidottu raidalliset istumatyyny, jotka sopivat väreiltään punaoranssiin pöytäliinaan. Ruokapöydällä on kulho. Viisikymmenlukulaisen oloiset, valkoiset keittiön kaapit kannattelevat tiskipöytää, jolla on astianpesuainetta sekä mukeja, joissa on ruokailuvälineitä. Mukit ovat ilmeisesti Pentikin. Lattialla on vaalea ja siisti muovimatto, järkevä ja käytännöllinen.

Ja sitten on nainen, joka seisoo lakonisesti kameraan katsoen liilassa, pitkähihaisessa puserossa ja mustassa puolihameessa, luuta rintojensa alle asetettuna. Kun tehden yhtä naisen työksi miellettyä askareta, siivousta, perustavanlaatuisesti väärin – tai kieltäytyen tekemästä sitä ollenkaan.

Naisilta edellytetään perinteisesti kodin jatkuvaa ylläpitämistä ja korrektia käytöstä. Kuvan koti onkin perinteinen, siisti ja asiaankuuluvassa järjestyksessä. Naisen käytök-



sen korrektiudesta voikin sitten olla montaa mieltä. Susirajan naishahmo ei tosiaankaan ole normin mukainen, eikä pyrikään siihen. Teoksen intensiteetti muodostuukin pitkälti sosiaalisesti korrektin kodin järjestyksen ja asukkaan erikoisen käytöksen välisestä risti-riidasta. Normaaliuden ja outouden toisiinsa törmäyttämisestä syntyy voimaa. Kuvan voi tulkita esittävän vastalauseen – hiiteen normit ja korrektius! Kuva puhuttelee katsojan sisäistä kaapittajaa toimien vertauskuvana kaikelle sille hunningolle, mitä jokainen normaaliuden vaatekaapissaan piilottelee.

Susirajan kuvien nainen ei ole norminmukainen myöskään paitsi teoiltaan, myös ruumiiltaan. Kuten totesimme, ruumisnormit ovat keskeinen vallankäytön muoto. Lihavan ruumiillisuuden esittämisestä mediassa väitelleen Katariina Kyrölän mukaan kokoerot ovat nousseet viime vuosien aikana yhä enemmän huomion kohteeksi (2006, 154, 157).

Kyrölä kuvaa lihavuutta esitetyn mediassa jonkinlaisena epäruumiillisuutena. Normia suurempi vatsa nähdään henkilön ylimääräisenä, tunnottomana osana, jota saa laihdutusohjelmassa puristella mielin määrin ja josta täytyy hankkiutua eroon. Lihavuutta ei ikään kuin hyväksytä eläväksi osaksi kehoa. (Kyrölä 2006, 163.)

Ruumiin rajoista puhuttaessa yksi käytetyimmistä apuvälineistä on *abjektin* käsite (Kyrölä 2006, 170). Julia Kristeva lanseerasi käsitteen (lat. *abjektio*, ulosheitto) viittaamaan vastenmieliseen kokemukseen tai oloon, joka ei jäsenny osaksi psykoanalyttista isän lakia, ts. kulttuurista järjestystä, ja tulee siksi torjutuksi. Kristeva liittää Sepän mukaan abjektin käsitteen naisen ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen. Abjekti pelottaa meitä, koska se on ”melkein jotain mutta ei kuitenkaan, melkein osa itseämme, melkein subjekti ja melkein objekti, jotain mitä emme täysin hallitse”. Näistä syistä Sepän mukaan torjumme abjektin ja liitämme siihen halveksuntaa. (Seppä 2012, 205.)

Kyrölä kuvaa abjektin olevan kaikkea sitä, jonka pyrimme sulkemaan ruumiimme ulkopuolelle – esimerkiksi liiallinen, vääränlainen ruumiillisuus. Erottautumisen syynä on subjektin tarve tuntea itsensä hallituksi ja kokonaiseksi. Tämä ei kuitenkaan koskaan täysin onnistu, mikä Kyrölän mukaan tekee abjektista välttämättömän osan ruumista ja subjektiutta. Abjekti muistuttaa ruumiin epävakaudesta, ja monet naisruumiiseen yhdistetyt asiat kuten veri kuuluvat abjektiksi merkittyihin asioihin. Kyrölä kuitenkin korostaa, miten abjektit asiat ja suhtautuminen niihin ovat kulttuuri- ja sukupuolisidonnaisia, ja pitää tärkeänä ”tunnustella rajoja mediassa esitettävien ruumiiden ja niitä katsovien ruumiiden välillä”. (Kyrölä 2006, 163, 170–171.)

Kyrölä kuvaa ruumisnormeja eräänlaisiksi kehyksiksi, joihin ruumiit pyritään sovittamaan – vaikka väkisin. ”Normien ulkopuolelle jäävät ruumiit määrittyvät helposti huvittaviksi, sairaiksi tai epänormaaleiksi”, Kyrölä (emt., 157) kirjoittaa. Katsoja voi siis nähdä Susirajan kuvat myös huvittavina. Judith Butler on sanonut nauramisen vakavien asioiden kustannuksella kuuluvan feminismiin (1990, 40) ja Susirajan kuvat ovat rohkeita asettuessaan näkyviin tuon nauramisenkin uhalla. Silti kuvan naisen ilmekään ei värähdä. Esitetty vartalotyyppi ei suostu menemään piiloon ja häpeämään, vaan pysyy esillä tarjoten sinnikkään vaihtoehdon median lihavuutta häpeäville ruumiinkuville.

Mainitsin aikaisemmin, miten Brotherus sekä Sherman rakentavat kumpikin omakuvaa – ensin mainittu omakohtaisuuteen ja autenttisuuteen pohjaten, jälkimmäinen performatiivisesti. Susirajan kuvat tuntuvat sijoittuvan jonnekin jaottelun puoliväliin. Ne sisältävät omakohtaisuutta ja realistisuutta ollen kuitenkin performatiivisia – vaikeita asioita, kuten ruumiinkuvaa ja yksinäisyyttä käsitellään hahmon kautta. Hahmon ruumiillisuus ei kuitenkaan ole mitään parodiaa, sellaista, jota voisi esittää esimerkiksi lihavaksi vartaloproteesin avulla puvustettu henkilö.

Susiraja uskaltaa näyttää itsensä kaunistelematta, realistisesti. Hän sanoo ei häpeälle, ja asettuu näkyville kaikkien normien vastaisesti. Normien rikkomisesta huolimatta maailmankaikkeus ei suistu radaltaan, mikä rohkaisee muita normienvastaisia tulemaan esiin. Uskon kuvan voivan vahvistaa ihmisten kokemusta itsestään ja siitä, että heilläkin on oikeus olla hyväksytty osa kulttuurimme ruumiinkuvaa. Kuvan rohkeus voimauttaa katsojaa viestillä siitä, että jokainen saa olla sellainen kuin on.

### 7.3 Gracie Hagen: Illusions of the Body

*Kuinka ollakaan, heti kun tunnen itseäni objektiivin läpi tarkkailtavan, kaikki muuttuu: asetan itseni 'poseerausasentoon', muodostan välittömästi itselleni toisen ruumiin, muutun etukäteen kuvaksi.*

– Roland Barthes 1980

Poseerausta muotokuvauksessa tutkineen Susanne Holschbachin mukaan poseeraus on yhdistelmä peittämistä ja paljastamista, tietoista ja tiedostamatonta. Se sallii kuvattavan tuoda esiin tietoista asennettaan, ilmaista itseään ja sosiaalista statustaan samalla kun se paljastaa hänestä jotain alitajuista eleiden ja olemuksen kautta. Kehonposeerauksen ide-

aalin alkulähde voidaan jäljittää 1800-luvun valokuvausstudioon, jossa ensimmäiset kokeilut poseerauksista ja parhaan mahdollisen valon luomisesta tehtiin. Poseeraaminen ei kuitenkaan rajoitu vain kameran eteen. Tulemme kuvaksi myös jokapäiväisessä elämässämme muiden katseille altistuessamme. Tapa jolla koemme, miltä meidän tulisi näyttää iskostuu mieliimme jo syntymästä saakka kulttuurimme jatkuvan kuvavirran myötä. (Holschbach 2008, 172, 174–175.)

Näitä kehollisen poseerauksen ytimiä Gracie Hagen pyrkii sekä osoittamaan että purkamaan. Kuvasarjallaan *Illusions of the Body* Hagen havainnollistaa, miten samassa valaistuksessa ja samasta kulmasta otettu kuva voi näyttää joko hyvin kehoa mielistelävältä että mielistelemättömältä riippuen siitä, miten kuvassa esiintyvä henkilö itseään poseeraa. Kehoposeeraukseen tottuneelle sosiaaliselle katseelle poseerauksesta riisuttu, kaunistelematon keho on epätavallinen näky, tabu kulttuurimme kuvavirrassa.

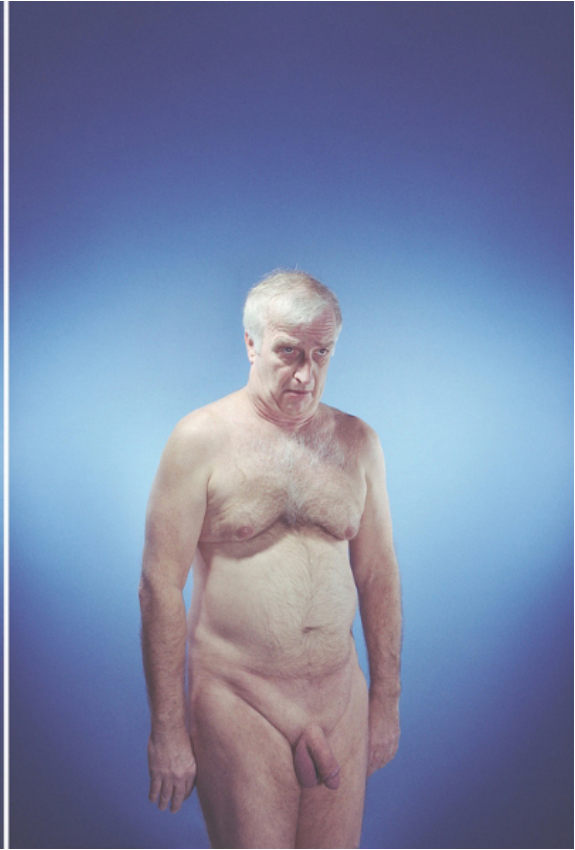
Verrattuna aiemmin mainitsemaani *Kaikki kurveistani* -projektiin (kts. luku 6.3), jossa esiteltiin mahdollisimman luonnollisessa ja kaunistelemattomassa kontekstissa nähtyjä naiskehoja, Hagen tuo diptyykeistä koostuvassa kuvasarjassaan esiin rinnakkain kehon sekä kaunisteltuna, konventionaalisesti poseeraten että epäedullisemmin, tuon poseerauksen normia rikkoen. Ennen ja jälkeen -tyyppinen kahden kuvan välinen vertailu tuo esiin eroa ja muutosta ja kertoo siten eri tavalla vain yhteen kuvaan verrattuna. Se on myös tuttu konventio muun muassa mainonnasta. Kuvapari voi tämän lisäksi luoda uuden ajatuksen, jota kumpikaan sen kuvista yksittäin käytettynä ei sisällä. (Saraste 1996, 172.) Koska kahden kuvan rinnakkain esittämisen perinne viittaa vahvasti juuri mainosmaailmaan, muotiin ja tätä kautta myös kauneusihanteiden rakenteellisuuden maailmaan, se on oiva keino tällaiseenkin projektiin.

Hagenin sarjan kutakin kuvaparia voisi analysoida sellaisenaan, mutta merkitys määräytyy toden teolla vasta koko sarjan kontekstissa, kun kuvaparit vertautuvat toisiinsa. Tästä syystä en ota kuvapareja yksittäiseen tarkasteluun, vaan sisällytän teoskuvat alle perittäiseen järjestykseen ja pyrin analysoimaan niitä enimmäkseen suhteessa toisiinsa.



Gracie Hagen: *Illusions of the Body*, 2014.





Gracie Hagen: *Illusions of the Body*, 2014.

Viime vuosina on keskusteltu paljon siitä, miten epärealistisia muotikuvien esittämät kauneusihanteet ovat. Keskustelu keskittyy tällöin useimmiten kuvankäsittelyyn. Kauneusihanteiden masinoiminen kuvankäsittelyn keinoin on kirvoittanut myös vastaiskuja. Kauneusidoleista – kuten malli Cindy Crawfordista – on julkaistu kuvia, joissa näkyvät rehellisesti iän merkit (PetaPixel 2015) ja näyttelijä Keira Knightley on poseerannut yläosattomissa ottaakseen kantaa rintojen kuvankäsittelyssä suuremmiksi muokkaukseen vastaan (Gawker 2014). ”Photoshoppausta” vastaan on protestoitu *kulttuurihäirinnän* (Lattunen 2013, 26–27) keinoin, kun katutaiteilija Daniel Soares liimasi suuria PhotoShopin työkalupalettitarroja H&M:n ulkomainoksiin (Political Blindspot 2014) ja ympyrä on sulkeutunut, kun kapinahenki on nurinkurisesti kiepsautettu takaisin syntysijoilleen, kauneudenhoitotuotteiden markkinoinnin airueeksi Doven *Evolution*-mainosvideossa (YouTube 2006).

Hagen ei kuitenkaan keskity projektissaan kuvankäsittelyyn vaan muutokseen, joka syntyy poseeraustilanteessa. Muutos vasemmanpuoleisen, kauneusihanteiden tavoin esitetyn, ja oikeanpuoleisen, rujommin asetellun ruumiin välillä on luotu yksinomaan poseerauksen keinoin – valaisu ja kuvausolosuhteet on pidetty samoina. Tällä Hagen tuo hyvin havainnollistetusti esiin kehoihanteen rakennetun luonteen. Kenestä tahansa on mahdollista tuottaa ”kauniita” ja ”rumia” kuvia. Siihen, miten ihminen ”kantaa itsensä”, liittyy vahvasti se, miten hän itsestään ajattelee. Näin ollen projekti käsittelee myös itsensä arvostamista, johon vaikuttaa vahvasti se, miten yhteiskunta yksilöön suhtautuu. Muut toimivat yksilölle peilinä, joka näyttää tälle hänen arvonsa.

Paitsi siinä, että Hagenin projekti ei esitä vain kaunisteleamatonta ruumista (suhteellisen kotikutoisissa valaistus- ja kuvausolosuhteissa), se eroaa Airaksisen ja Kapasen projektista myös siinä, ettei se rajoitu pelkästään naisiin vaan tuo näkyviin ihmisen sukupuolisuuden kirjon laajemminkin.

En alun perin, tutkimusaiheittani määritellessäni ajatellut tutkia miesrepresentaatioita. Tässä vaiheessa ajatus siitä, että sisällyttäisin tästä kuvasarjasta osaksi tutkimustani vain jotkut kuvista ja sulkisin toiset pois, vain yhdellä ihmisominaisuuden kriteerillä mitattuna, tuntuu keinotekoiselta ja rajoittuneelta. Kuvat puhaltavat pölyjä tunkkaisten sukupuolirakenteiden päältä raikkaalla ja loppujen lopuksi äärimmäisen yksinkertaisella tavalla.

Se, että sarjassa esitetään kaikenlaisia ihmisiä, tuo sukupuolen representoimisen ja katsojalle esiintymisen enemmänkin yleiseksi kehonkuvan rakentamisen asiaksi kontrastina sille, miten ruumiinkuvan kaunistelu on perinteisesti mielletty naisiin kohdistuvan vallan muodoksi.

Tässä yhteydessä on pakko tuoda esiin se, miten tuo yleinen käsitys, että naisruumiit ovat aina olleet ensisijaisia kauneuden ilmentäjiä – ja että nykyinen mediakulttuuri ja sen ruumiillisuusideaalit vain jatkavat naisiin kohdistuvien, ikäikäisten vaatimusten esittämistä, ei pidä paikkaansa. Itse asiassa miesruumiita ihannoitiin ja seksualisoitiin vielä 1700-luvun jälkipuolen ja 1800-luvun alun taiteessa, ja vasta 1800-luvulla painotus siirtyi naisiin ja naiskuviin. Naiskauneuteen on tosin liitetty erilaisia näkemyksiä mieskauneuteen verrattuna – se miellettiin 1800-luvulla aviomiesten ja isien eduksi ja ansioksi. Sukupuolieron korostuminen koki suuren muutoksen, kun samoihin aikoihin miesten muoti hylkäsi koristautumisen ja se miellettiin naiselliseksi kuluttamisen ja ajanvietteen muodoksi (Rossi 2003, 34).

Suonpää on todennut kansainvälisten valokuvataiteen messu- ja biennaalijulkaisujen sisältävän edelleen silmiinpistävän paljon paljasta naispintaa, mikä osaltaan ylläpitää hegemonisen mieskatseen ajatusta (2011, 103). Äkkiseltään mieleeni ei juolahda muita valokuvataiteen alastomia miesruumiita kuin Arno Rafael Minkkinen, joka on kuvannut itseään osana luontoa, maisemaan sulautuvana tai tätä haastavana toimijana (emt., 99). Tätä taustaa vasten on mielenkiintoista ja virkistävää nähdä saman sarjan sisällä useita erilaisia kehoja, iästä ja sukupuolesta riippumatta. Siihen nähden, miten vallankumouksellista se on, se tuntuu kovin... luonnolliselta. Miehet ja naiset tavataan asetella kuviin erilaisiin asentoihin (Rossi 2003, 19). Siinä, missä muotokuvauksessa miestä kuvatessa saatetaan korostaa hartialinjaa, naisia kuvatessa halutaan korostaa siroutta. Mallin vartaloa 45 astetta varjoon kääntämällä luodaan feminiinisyyttä kuvaava sommittelu, S-kaari. (Puputti 2013, 35.) Katsellessani vasemman puoleisia kuvia minusta tuntuu, että mallit ovat itse saaneet valita asentonsa, esittää itsensä sellaisina, kuin he uskovat kulttuurimme silmissä näyttävän edustavilta.

Kirjoitin luvussa 2.5 normatiivisesta feminiinisyydestä ja maskuliinisuudesta, naiseuden ja mieheyden ihanteista. Koska representaatioita tutkittaessa on usein keskitytty vain naiseen katseen kohteena tai vähemmistöjen representointiin, jää helposti huomaamatta se, että ”hallitsevalla” yksilöllä, johon verrattuna muut ovat toisia – valkoisella miehellä

– on ulkonäköään ja toimintaansa rajoittavat norminsa. Richard Dyer on esittänyt, kuinka tärkeää tämän itsestäänselvyydeksi naamioituneen kategorian tutkiminen on – juuri siksi, että sen olemus hallitsevana kategoriana on yhtä tuotettua kuin muidenkin stereotyypioiden (Dyer 2002, 127). Jokinen (2010, 134–135) kirjoittaa kriittisen miestutkimuksen saaneen vaikutteita feministisestä tutkimuksesta, homo- ja queer-tutkimuksesta, joista viimeksimainitussa on ”korostettu miehen identiteetin ja seksuaalisuuden sekä normatiivisen heterouden tutkimisen tärkeyttä”.

Katsojan puntaroitavaksi asettuu kehoja siis sekä akselilla nainen–mies että akseleilla nuori–vanha, lihava–laiha, musta–valkoinen ja luonnollinen–modifioitu. Jälkimmäisellä akselilla viitataan siihen, kuinka osa kuvatuista on koristellut ruumistaan paljonkin tatuointien ja lävistysten avulla, kun taas osa on antanut kehojensa olla hyvin luonnontilassa. Projekti on läpileikkaus paitsi erilaisiin vartalotyyppeihin, myös erilaisiin ihmis-tyyppeihin. Hagen näyttää, että ihmisiä on olemassa kaikissa väreissä, koossa ja muodoissa, eikä sellaista asiaa kuin ”normaali” ole olemassa.

Suonpää (2011, 109) puhuu kuvasta ”sukupuoliemansipaatioon liittyvänä käsitteellisenä merkitystuotantona”, jossa alastomuutta ei erotisoida, vaan katsojalle syntyy harkitseva ja rationaalinen katse. Määritelmä istuu mielestäni osuvasti katsomiskokemukseen, joka itselleni näiden kuvien yhteydessä muodostuu. Tässä erilaisten piirteiden joukossa sukupuoli pelkistyy vain yhdeksi ihmistä määrittäväksi ominaisuudeksi muiden joukossa, ja on binäärisen joko-tai-ominaisuuden sijaan liukuva määre, kuten alimmaisesta mukaan sisällyttämästäni kuvaparista voi havaita. Hagenin voikin nähdä luopuneen yleisestä kaksinapaisuudesta ja näyttävän ihmiset osana laajempaa kokonaisuutta, ihmisyyttä. Kun jokainen meistä asettuu johonkin kohtaan Hagenin koordinaatistossa, katsoja alkaa väkisinkin pohtia toiseuttamisen mielekkyyttä. Miksi jotkut ominaisuudet tekisivät ihmisestä jollain tapaa paremman?

Poseeraus voi viestiä suostumusta tai vastahakoisuutta. Se voi myös tarjota mahdollisuuden esittää itsensä hallitsevien mallien vastaisesti. Etniset ja seksuaaliset vähemmistöt joutuvat usein katsomaan itseään hallitsevan enemmistön silmin tavoilla, jotka eivät välttämättä tunnu heistä omalta (kts. luku 2.2). Holsbach mainitsee afroamerikkalaisen muotokuvaajan James van der Zeen, joka toteutti 1920–30-lukujen Harlemissa taidokkaita muotokuvia. Ne tarjosivat vaihtoehtoisen näkemistävän sen ajan mustille ihmisille, jotka saivat nähdä ja esittää itsensä aktiivisesti ja positiivisesti, totuttujen toiseuteen



nojaavien, negatiivisten stereotyyppien sijaan. (Holschbach 2008, 172–173.) Hagenin sarjassa ketään ihmistä ei esitetä paremmin tai huonommin toisiinsa nähden.

Keskitytään hetki alimpaan kuvapariin. Mainitsin jo Susirajan yhteydessä ruumisnormeista, joihin ruumiit pyritään sovittamaan. Niiden avulla määritellään, mitä pidetään luonnollisena kussakin ajassa ja kulttuurissa. Mediakuvastoissa esitetyt ruumiit osallistuvat sen tuottamiseen, mitä miellämme todellisuudeksi – ruumiillisuus on siis diskursiivista. Kulttuuriset normit eivät kuitenkaan ole muuttumattomia, vaann hierarkioita on mahdollista purkaa kategoriarajoja ylittämällä, kyseenalaistamalla ja uudelleenmäärittelemällä. Kehittynyt teknologia ja lääketiede ovat tehneet entistä ilmeisemmäksi, ettei ruumis sukupuoliseen ole muuttumaton tai selkeärajainen myöskään biologisesti. (Kyrölä 2006, 157–162).

Transsukupuolisuudesta puhuminen asiana, jossa nykyaikainen lääketiede epäpyhästi turmelee luonnollisen sukupuolijaon, jättää huomiotta sen tosiasian, että ruumiita, jotka eivät näihin kahteen kategoriaan jakaudu, on aina ollut olemassa. Kyrölä kirjoittaa, miten ruumiit, joihin yhdistyy sekä mieheen että naiseen liitettyjä fyysisiä ominaisuuksia, on pyritty häivyttämään esimerkiksi hermafrodiittien ihmisten ”korjausleikkauksina” sekä hormonihoitoina ”vääraan tahtiin” kehittyville nuorille. (Kyrölä 2006, 157). Alimman kuvaparin fyysisen sukupuolen näyttäminen yhtenä variaation muotona, epäspektaakkelimaisesti, osoittaa miten ihmisyytemme on todellakin kirjo, ei sarja binäärejä vastakohtapareja.

Rossi mainitsee, miten sekä nais- että miessubjektien monimuotoisuuden tunnustaminen on yksi etappi pyrittäessä eroon miesten ja naisten välisestä vastakkainasettelusta (Rossi 2010, 31). On myös huomattava, miten jokainen erityisesti miehiä tai naisia käsittelevä tutkimus omalta osaltaan vahvistaa tuota erottelua. Hagenin erilaiset ihmiset rinta rinnan esittävä projekti on hieno tapa purkaa tuota vastakkainasettelua.

## 8 YHTEENVETO

Vastarinta normatiivista sukupuolittamista vastaan muuttaa muotoaan ajan kuluessa. Postmodernismin myötä alkaneet raivokkaat taiteelliset iskut ja teoksista kirjoitetuissa teksteissä esiintyneet kostometaforat jalostuvat yksinkertaiseksi oivallukseksi siitä, miten olemme kaikki ihmisiä, kirjossamme loppujen lopuksi niin samankaltaisia.

Esitin jo luvussa 5.2.2 Liuhun viitaten ajatuksen miehisen katsojaoletuksen kyseenalaistamisesta. Moni edellä esitetty teoria olettaa, aikakautensa heteroseksuaalisiin oletuksiin perustuen, kuvan katsojaksi automaattisesti (hetero)miehen. Näkökulman ylläpitäminen nähdäkseni vain vahvistaa jumiutumista aktiivisen miehen ja passiivisen naisen rooleihin. Niitä horjuttaakseen myös teoreetikon olisi ajateltava uudella tavalla.

Tätä pohtiessani tiedostin itse olettaneeni osalle tutkitsemistani valokuvista automaattisesti naiskatsojan. Oletin Goldsteinin ja Susirajan kuvien puhuttelevan aihevalinnoillaan naisia. Katsellessani Hagenin kuvien ihmiskirjoa koin katsojasubjektin jollain tapaa universaalina, sukupuolettomana, suvaitsevana spektrinä. Mitä olisi tapahtunut, jos tilalaini olisikin ollut mies? Olisiko hän lukenut kuvia ja tulkinnut niitä omien näkemysteni vastaisesti, vai olisiko hän saman kulttuurin katsomiskonventiot tuntevana tiennyt, kuinka kulttuurimme olettaa kuvia katsottavan, ja tätä kautta päässyt melko samankaltaisiin lopputuloksiin?

Kuten edellä on toivottavasti välittynyt, uskon sukupuolen loppujen lopuksi vaikuttavan melko vähän tulkintoihimme ja kokemuksiimme. En ymmärrä, miksi tiettyä sukupuolta edustava katsoja ei voisi samastua eri sukupuolta olevaan toimijaan. Näkemys mieskatsojasta, joka kykenee ajattelemaan naissubjektia vain objektivoimalla tämän, typistää ja putkiaivoistaa myös mieskäsitystä. Putkiaivoistavaa ja objektivoivaa katsojapositiona tarjoillaan nykyään muun muassa Hunks-ryhmien ja vastaavien ”silmänilojen” muodossa myös naisille, jotka – yhtä lailla kuin miehetkin – joko ottavat tarjotun katsojaposition vastaan tai hylkäävät sen. Myös katseen kohteena olo voi olla vapaaehtoista, ironistakin rooliin solahtamista, eri subjektipositioiden kokeilemistä. Itse en ainakaan halua ajatella sukupuoleni määrittelevän minut ihmisenä, rajaavan minua toimijana. Samoja puhuntoja koen Hageninkin sarjallaan esittävän.

Miettiessäni naisten tekemää valokuvataidetta nykyajassa poimin aineistoni hyvin nykyajalle tyypilliseen tapaan – altistumalla sille sosiaalisessa mediassa. Facebook-kontaktini jakoivat kuvat ulottuvilleni kaiken muun sisältövirran seassa, ja vasta ensin rekisteröityäni ne ja katsottuani ne samalla tapaan puolivillaisesti, kuin kaiken muun vastaanottamani sisällön uutisista kissavideoihin, sain oivalluksen niiden soveltamisesta tutkimusaineistokseksi. Ainoastaan Iiu Susirajan sarjaan olin tutustunut jo aikaisemmin, valokuvataideaiheisella luennolla. Alettuani kirjoittaa tutkimustani huomasin yllättäen hänenkin olevan esillä tv:ssä ja Internetissä. Sosiaalinen media määrittää paljolti sitä, mille representaatioille ja merkityksille ihminen arjessaan altistuu. Äkkiseltään kaikki vaikuttaa kovin satunnaiselta, mutta taustalla on säännönmukaisuutensa.

Sosiaalinen media toimii nopeasti ja keskittyy trendeihin ja ajan hermoon iskeviin asioihin. Twitterissä asiat vanhenevat nopeasti, ja ne ensimmäisenä, mieluiten jopa paikan päältä jakavat ovat suunnannäyttäjiä. Tässä mielessä Twitterin toiminta muistuttaa uutisjournalismia. Toisaalta siellä ja Facebookissa saattavat samat sisällöt toistua uudestaan ja uudestaan, muodostaa ilmiöitä, jotka jäävät elämään. Niistä luodaan toisintoja pienin muutoksin, ja ne jaetaan taas uudestaan eteenpäin. Toiminta perustuu paitsi tuttuudelle ja tunnistettavuudelle, myös variaatiolle ja yllättäville asiayhteyksille. Ilmiöitä kutsutaan *meemeiksi*.

Vaikka meemillä tarkoitetaan arkikielessä juuri internetmeemiä, ovat sen juuret biologisissa. Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella professorina työskentelevä Raine Koskimaa kuvailee meemien olevan ”biologisia geenin vastineita, [...] kiertäviä kulttuurinsiruja”. Vaikka meemit leviävät paljolti juuri sosiaalisen median välityksellä, ovat niiden juuret tätä vanhemmat. Meemeillä onkin sähköpostimuotoiset esikuvansa jo ajalta ennen World Wide Webiä. Esim. Mail art, 1960-luvulla alkunsa saanut taidesuuntaus voidaan nähdä meemien edeltäjänä. Monet nykyaikaiset meemit syntyvät nopeasti niiden tekoon varta vasten luoduilla yksinkertaisilla ohjelmilla, meemigeneraattoreilla, jota käyttämällä meemin tekijä ei antane niihin kovinkaan suurta luovaa panosta. Koskimaa suhtautuukin varovasti ajatukseen meemeistä taiteena, mutta arvelee joissain niistä olevan käsitetaiteen elementtejä. Kieltämättä ajatus valmiiden kuvamateriaalien kierrättämisestä käyttämällä niitä uudelleen alkuperäisestä yhteydestä irroitettuna, ja mahdollisesti lisäämällä niihin tekstejä, soittelee korvaani posmodernistisen taiteen kelloja. (Kerkelä 2012.)

Internetmeemit käyttävät raaka-aineenaan kaikkea kuvastoa populaarikulttuurista taiteeseen. Materiaaliksi voi päätyä niin Starship Enterprisen kapteeni Picard ”naamapalmui-  
neen” (Nyt 2014) kuin Munchin *Huuto*-maalaus (Kerkelä 2012). Meemien ymmärtäminen edellyttää paitsi populaarikulttuurin yleistuntemusta myös ajallemme ominaisen ironian tajua (Pullinen 2012). Vaikka meemejä voi pitää tosielämästä irrallisina, oman kenttensä sisällä toimivina ilmiöinä, pulpahtelevat ne toisinaan reaaliaailmaankin, jopa politiikkaan. Vihreät nuoret ovat käyttäneet mainonnassaan Picardin face palmia (Vino 2015), ja Perussuomalaiset joutuivat naurunalaiseksi, kun vuoden 2012 kunnallisvaalien yhteydessä nousi esiin katumuotigalleria *Hel Looksia* parodioiva Perussuomalaisten kunnallisvaaliehdokkaiden kuvia esitellyt *Per Looks* -sivusto.

Huomiota saaneen meemin tekijällä on kyky iskeä ajankohtaisuuden, huumorin ja poliittisuuden ärsytyspisteeseen ja luoda asioita, jotka muodostuvat sosiaalisen median hitiksi. Sosiaalisessa mediassa kuhiseva sisältö taas ylittää uutiskynnyksen, jolloin se nostetaan uutisaiheeksi perinteisissä joukkoviestimissä. Näin kävi *Per Looks* -sivustollekin, josta uutisoi mm. Helsingin Sanomat. (Nousuniemi 2012; Kastari 2012.)

Katja Valaskiven ja Johanna Sumialan (2013, 91) mukaan elämme liikkuvien ilmiöiden maailmassa, ja kulttuurimme keskeisenä dynamiikkana on ajatusten, esineiden ja toimijoiden *kierto*. Käsitteen juuret juontuvat marxilaisesta talousteoriasta sekä Claude Lévi-Straussin strukturalistisesta antropologiasta. Siinä, missä Marx kuvasi käsitteellä pääoman kiertokulkuprosessia, Lévi-Strauss käsitti sen järjestelmäksi, jonka avulla yksilöt loivat ja ylläpitivät sosiaalista järjestystä. Hänen tutkimissaan esimoderneissa yhteiskunnissa sen piiriin kuuluivat ihmisten ja tavaroiden ohella kommunikaatiokin. (Emt. 77–78.)

Peterson (2005, Valaskiven ja Sumialan 2013, 78) mukaan kuvailee kiertoa ilmiöksi, jossa ”representaatiot (tekstit ja kuvat) liikkuvat ketterästi yhdestä kontekstista toiseen”. Prosessissa kiertävien elementtien käyttö muuttuu: uusia perinteitä synnytetään vanhojen murtuessa. ”Kierto tuottaa, hajottaa ja rakentaa uudelleen identiteettejä erilaisissa ympäristöissä,” Valaskivi ja Sumiala summaavat. Kierron kulttuurit syntyvät nykyään ensisijaisesti mediassa ja sen välityksellä, ja olennaista ovat kommunikatiiviset käytännöt, eikä ihmisten fyysinen sijainti. (Emt., 78.)

Tulevaan aineistooni törmäämisen taustalla oli edellä mainittu kierron ilmiö. Taide perustuu jo itsessään merkitysten kierrättämiseen. Teokset hyödyntävät uudelleen kulttuu-

rissamme kiertäviä tarinoita ja merkityksiä, myyttejä ja arvoja ja käyttävät niitä taiteensa pohjanaan, muokaten niitä, lisäten kokonaisuuteen jotain omaansa. Koska teokset tuntuvat aiheamaailmaltaan puhuttelevilta, ja kenties samojen asioiden kanssa elämässään kamppailevien mielestä samastuttavilta, sosiaalisen median käyttäjät vuorostaan kierrättävät niitä edelleen.

Katja Valaskivi ja Johanna Sumiala jatkavat kierron käsitteen avaamista todeten, kuten jo edellä havaitsimme ilmiöiden paitsi pysyvän kierron myötä pinnalla, myös muuttuvan ja muuttuvan: ”Verkossa sama kuva tai video saa uusia merkityksiä, kun se linkitetään uusiin yhteyksiin tai kun siitä koostetaan uusia esityksiä yhdistelemällä kuvan vanhoja elementtejä ja liittämällä siihen uusia”, he selittävät. Vaikka Valaskivi ja Sumiala eivät mainitse meemin käsitettä, on melko selvää, että he puhuvat samasta ilmiöstä. (Emt. 78–79.)

Koen löytäneeni tutkimistani kuvista teemoja, joiden yhtäaikaisen ajattomuuden ja toisaalta trendikkyuden vuoksi niitä jaetaan ja kierrätetään. Ajattomia aiheita ovat kulttuurimme tarinoin ylläpidetyt myytit, arki ja ruumiillisuus – ne toisin sanoen toimivat taistelun areenana sille, millainen sukupuolinen toimijuus ja kehollisuus on kulttuurissamme on hyväksyttyä. Näen tutkimissani kuvissa sukulaisuussuhteita kulttuurihäirinnän ja aktivismin kuviin. Myös nämä kuvat pyrkivät horjuttamaan ja vavahduttamaan luutuneita käsityksiä ja sitä kautta vapauttamaan sopimattomuuden ikeessä pinnistelevät yksilöt.

Mitkä sitten ovat niitä trendisyytiä, jotka saavat aineistoni kuvat kiertämään?

Susirajan kuvien suoruus ja vakavuus näyttäytyy kuvissa jollain tapaa hyvin suomalaisena, ja tuo tässä mieleen Elina Brotheruksen kuvat. Juha Suonpää (2011, 134) puhuu ”Finnish Formatista”, suomiformaatista, joka kiteytyy valokuvan melankoliseen, sisäänpäinkääntyneeseen, yksinäiseen ihmiseen. Suonpään mukaan tämänkaltaisen maanerin voi nähdä toistuvan suomalaisissa taidevalokuvissa. Niin kuin Männikön ja Brotheruksen, myös Susirajan kuvat kuuluvat dokumentaarisiksi tulkittujen taidekuvien kategoriaan (emt., 24). Susirajan kuvien saama huomio ja kierto voi selittyä osaltaan ”Pohjoisen eksotiikalla”, trendikkäällä skandinaavisuudella. Yksi syy viimeaikaiseen suosioon – Susirajasta kirjoitettiin paljon vuoden 2014 loppupuolella – lienee nykyaikaisessa selfie-kulttuurissa (Mäntymaa 2014, Jolley 2014).

Goldsteinin kertovat kuvat taas muodostuvat osaksi laajempaa Disney-satujen uuden tulemisen trendiä. Sekä elokuva- että tv-sarjamuodossa on tehty viime aikoina useita tuotantoja, jotka ammentavat samasta lähteestä. Näitä ovat mm. vuodesta 2011 esitetty *Olipa kerran* -sarja ja elokuvat *Punahilkka* (2011), *Lumikki ja metsästäjä* (2012), *Maleficent – Pahatar* (2014) ja Suomen ensi-iltansa juuri saanut *Into the Woods* (2014).

Kuvat tarjoavat nähdäkseni siis mahdollisuuden kapinoida vallitsevia normeja vastaan. Susiraja esiintyy kuvissaan toistuvasti yksin. Normatiivinen naisfeminiinisyys olettaa naisella olevan miehen ja perheen, ja naisilla, joilla ei näitä syystä tai toisesta ole, pidetään jollain tapaa vääränlaisina. Sinkkunaisiin suhtaudutaan perinteisesti säälien, siinä missä sinkkumieheyteen liitetään paljon hyväksyvämpiä assosiaatioita – ”vanhapiika”-sana kalskahtaa erilaiselta kuin ”poikamies”. Kuitenkaan kuvien naishahmo ei piilottele asiaa, vaan tuntuu toteavan, että näin tämä nyt vain on – ja jatkaa elelyään kummissa arkiaskareissaan.

Kuvat voivat myös voimauttaa. Kipeidenkin asioiden esittäminen reaali maailmasta ja sen lainalaisuuksista irroitettussa ympäristössä vapauttaa niiden tarkasteluun tavalla, joka ei olisi mahdollista katsojan omassa elämässä. Näen kuvien tarjoavan perspektiiviä ja toimivan rohkaisevana esimerkkinä antamalla katsojalle samastumisen kohteen tai jopa elämänohjeen. Goldsteinin Lumikki-kuva voi toimia rohkaisemalla avioliitossaan tai perhe-elämässään epätyytyttävään tilanteeseen päätyntä tekemään muutoksen.

”Sukupuoli muovautuu uudessa”, Jokinen toteaa verratessaan elämää virtaan, jossa kukin ui erilaisin ruumiinvalmiuksiensa voimin, kuka myötä- ja kuka vastavirtaan. Hän kuvaa arkisissa virtauksissa uimisen kokonaisuuden muodostuvan paitsi valmiuksista ja erityyppisistä virroista, myös tyyleistä, joilla uijat kohtaavat semioottisia pyörteitä. Hän huomauttaa uijien voivan muodostaa myös sosiaalisia muodostelmia. (Jokinen 2003, 15.)

Mitä kaikesta edellämainitusta seuraa? Taiteilijat ja heidän taiteensa tulevat lähemmäs käyttäjiä, teosten näkyvyys kasvaa ja niiden merkitykset leviävät laajemmalti – mutta kuten sanottu, kierron myötä ne mahdollisesti myös muuttuvat. Yhdistämällä teoksiin tekstiä niihin voidaan naulita täysin toisenlainen tulkintatapa. Aiemmat konnotaatiot voivat näin ollen hukkuu matkalla. Sosiaalisessa mediassa jakamisen motiivina voi olla myös irtailu, ja lisäämällä pilkallisen tekstin voi minkä tahansa kuvan asettaa naurunalaiseksi tai kääntää sen merkityksen pääläelleen. Tutkimusaihetta hahmotellessani

törmäsin myös Susirajan luutakuvaan, johon oli lisätty teksti ”Worst witch ever” (PMSLweb.com). Kuvaa jaettiin Facebookissa runsaan kommenttiketjun saattelemana. Sittenkin kuva kommenttiketjuineen on Facebookista ilmeisesti poistettu.

Tutkimani taidekuvat osallistuvat osaltaan kulttuurissamme käytävään kamppailuun merkityksistä. Mainitsin jo tutkimukseni alussa, miten merkitysten kamppailu ei pelkistyt vain yksinkertaiseksi isku–vastaisku-pariksi. Merkitysten kentällä on monenlaisia toimijoita, joista toiset pelaavat avoimemmin, toiset likaisemmin.

Jo naiskuvatutkimus 1960–1970-luvulla kantoi huolta vääränlaista, seksististä naiskuvaa levittävästä kuvastosta (kts. luku 2.1.1). Seksistisyys kuvissa voi ilmetä esim. pornografiasta ammentavalla kuvastolla, epätervettä kehonkuvaa markkinoimalla tai stereotyyppistä, vanhanaikaista naiskuvaa tarjoamalla. Mainontaa on sittemmin siistitty, esimerkiksi vuonna 2008 Suomessa uudistettiin kuluttajansuojalakia, ja markkinoinnin hyvää tapaa avattiin enemmän (Kuluttajavirasto 2008).

Kuitenkin siinä, missä mainosten seksismiä on siistitty, seksistinen ja vihamielinen kuvasto on siirtynyt verkkoon. Internetin pimeissä kolkissa, kuten nimettömissä verkoissa rehottaa kaikenlaista, rikollisuuden ohella myös naisvihaa (Hazard 2015, Tiainen 2014, Kasvi 2013). Kaikki tehdyt merkityksellistämisteot ovat alttiita ironiselle pilkalle ja kyseenalaistamiselle. Tämä riski ei tarkoita sitä, että vaikeneminen olisi ratkaisu.

Lähdin tekemään tätä tutkimusta osaltani siksi, että halusin nähdä keinoja vaikuttaa epätasa-arvoistaviin asenteisiin ja saada niiden kautta toivoa muutoksesta. Tuntemukseni ei ole kovin epätavallinen, sillä Kyrölä (2006, 165) on kirjoittanut halun ja pyrkimyksen muutokseen olevan feministisen tutkimuksen kantava voima. Rajojen tutkimisessa ei hänen mielestään olisikaan mieltä, ellei niitä pyritä venyttämään ja murtamaan. Kyrölä (emt.) muotoilee sanoiksi hienosti sen, jonka koen aistineeni tutkimistani kuvista: ”Feministisen tutkimuksen päämääränä ei mielestäni pitäisi eikä voi olla rajojen totalitaarinen räjäyttäminen, vaan pikemminkin raja-alueiden tulkinta, tunnustelu ja levittäminen niin, että erilaiset ruumiit voivat kohdata ja muovata toisiaan arvostavasti ja toisilleen tilaa antaen”.

# LÄHTEET

## Painetut lähteet:

Aalto, Tuija & Uusisaari, Marylka Yoe (2010) *Löydy. Brändää itsesi verkossa*. Helsinki: Avain.

Airaksinen, Jaana & Kapanen, Niina (2000) *Kaikki kurveistani*. Helsinki: Like Kustannus, Turku: Maan ystävät ry.

Alasuutari, Pertti (1994) *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Alasuutari, Pertti (2000) Mediaa koskevat mielikuvat. Teoksessa Levo-Henriksson, Ritva & Ampuja, Marko (toim.) *Media ja me. Juhlakirja professori Pertti Tiihosen 60-vuotispäivän kunniaksi*. Helsinki: Helsingin yliopisto, viestinnän laitos.

Alasuutari, Pertti (2006) Ruumiillisuus, rituaalit ja sauna. Teoksessa Herkman, Juha, Hiidenmaa, Pirjo, Kivimäki, Sanna & Löytty, Olli (toim.) *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

Althusser, Louis (1984) *Ideologiset valtiokoneistot*. Tampere: Vastapaino.

Ampuja, Marko, Koivisto, Juha & Väliverronen, Esa (2014) Medioituminen: iskusana, analyttinen työkalu vai uusi paradigma? *Media & viestintä* 37(2): 22–37.

Andre, Linda (1988) Postmodernin valokuvauksen politiikka. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 4*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

Aslama, Minna (2006) Sukupuoli numeroina. Teoksessa Mäkelä, Anna, Puustinen, Liina & Ruoho, Iris (toim.) *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus.

Barthes, Roland (1984) Sanoma valokuvassa. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

Barthes, Roland (1986) Kuvan retoriikkaa. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 3*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.



Barthes, Roland (1993) Teoksesta tekstiin. Teoksessa Barthes, Roland *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland (1994) *Mytologioita*. Helsinki: Gaudeamus.

Beauvoir, Simone de (1999) *Toinen sukupuoli*. Helsinki: Tammi.

Berger, John (1991) *Näkemisen tavat*. Helsinki: Love kirjat.

Brotherus, Elina & Kaila, Jan (2002) Todellisuuden lumo. Teoksessa Brotherus, Elina: *Decisive Days*. Oulu: Pohjoinen.

Butler, Judith (2006) *Hankala sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus.

Cotton, Charlotte (2004) *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.

Crimp, Douglas (1990) *Museon raunioilla*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Dyer, Richard (2002) *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino.

Elovirta, Anja (1998) Katseen kuviteltu viattomuus. Teoksessa Elovirta, Anja & Lukkarinen, Ville (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Fiske, John (1996) *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Foster, Hal (1989) Mullistavia merkkejä. Teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Foucault, Michel (1998) *Seksuaalisuuden historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Foucault, Michel (2014) *Tarkkailla ja rangaista*. Helsinki: Otava.

Gamman, Lorraine & Mäkinen, Merja (1995) *Female fetishism*. Washington Square (NY): New York University Press.

Hall, Stuart (1984) Uutiskuvien määräytymisprosessi. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 138–190.

Hall, Stuart (1997) The Work of Representation. Teoksessa Hall, Stuart (toim.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.

Harker, Margaret (1979) *The Linked Ring. The secession movement in photography in Britain, 1892–1910*. London: Heinemann.

Hautamäki, Irmeli (2003) *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Heinämaa, Sara (1996) *Ele, tyylä ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiin-fenomenologia ja sen merkitys sukupuolikäytännöille*. Helsinki: Gaudeamus.

Hietala, Veijo (1992) *Kulttuuri vaihtoi viihteelle. Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Hietala, Veijo (2006) Kertovuus. Todellisuutta tarinallistamassa. Teoksessa Ridell, Seija, Väliaho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino.

Holschbach, Susanne (2008) The Pose: Its Troubles and Pleasures. Teoksessa Eskildsen, Ute (toim.) *Street & Studio. An Urban History of Photography*. London: Tate Publishing.

Huokonen, Noora (2014) *Työhön sidottu sukupuoli – Miesten ja naisten representaatiot ammattilehdissä työelämän segregaatoina*. Tampere: TamPub.

Jokinen, Arto (2010) Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Teoksessa Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.

- Jokinen, Eeva (2003) Arjen kyseenalaisuus. *Naistutkimus* 16(1): 4–16.
- Kaartinen, Marjo (2004) *Neekerikammo*. Kirjoituksia vieraan pelosta. Turku: k&h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria.
- Kantola, Johanna (2010) Sukupuoli ja valta. Teoksessa Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.
- Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija (1991) *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*. Porvoo: WSOY.
- Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (2010) Johdanto: Representaatio – Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Teoksessa Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.) *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Koivunen, Anu (1998) Monta naiseutta, monta feminismiä – Teresa de Lauretis ja feminismin kritiikki. *Lähikuva* 2(4): 26–31.
- Koivunen, Anu (2006) Hyvä ja paha teoria. Teoksessa Herkman, Juha, Hiidenmaa, Pirjo, Kivimäki, Sanna & Löytty, Olli (toim.) *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Kosonen, Päivi (1996) Subjekti. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Kuusamo, Altti, Kontturi, Katve-Kaisa, Markkula, Marjaana & Sihvonen, Jukka (2014) Kuva. Teoksessa Heinonen, Yrjö (toim.) *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tiedenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Turku: Utukirjat.
- Kyrölä, Katariina (2006) Ruumis, media ja ruumiinkuvat. Teoksessa Mäkelä, Anna, Puustinen, Liina & Ruoho, Iris (toim.) *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lahti, Martti (2002) Johdanto: Nautinto/politiikka. Teoksessa Dyer, Richard *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino.
- Lassila-Merisalo, Maria (2009) *Faktan ja fiktion rajamailla. Kaunokirjallisuuden journalismin poetiikka suomalaisissa aikakauslehdissä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Lattunen, Tuija (2013) Mitä kulttuurihäirintä on? Teoksessa Tamminen, Jari *Häiriköt. [Kulttuurihäirinnän aakkoset]*. Helsinki: Into.
- Lehtonen, Mikko & Koivunen, Anu (2011) Miltä tuntuu todella? Arjen kulttuuriset merkityskamppailut. Teoksessa Koivunen, Anu & Lehtonen, Mikko (toim.) *Kuinka meitä kutsutaan? Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Liljeström, Marianne (1996) Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Lintonen, Kati (1988) *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmamuutos 1970-luvulla*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Liu, Jui-Ch'i (2010) Female Spectatorship and the Masquerade: Cindy Sherman's Untitled Film Stills. *History of Photography* 34(1): 79–89.
- Lukkarinen, Ville (1998) Taiteen tarina. Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Liotard, Jean-François (1985) *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Tampere: Vastapaino.
- Metz, Christian (1988) Valokuva ja fetissi. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 4*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Mulvey, Laura (1985) Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva. *Synteesi* 4(1–2): 5–15.
- Nikunen, Kaarina (1996) Pornokuva ja naisen siveä katse. Teoksessa Laiho, Marianna & Ruoho, Iris (toim.) *Naisen naamio, miehen maski. Katse ja sukupuoli mediakuvassa*. Helsinki: KSL.
- Paasonen, Susanna (2010) Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Saresma, Tuija, Rossi-Leena Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.
- Palin, Tutta (1996) Ruumis. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Palin, Tutta (1998) Merkistä mieleen. Kriittinen kontekstualisointi. Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Palin, Tutta (2004) *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.

Pienimäki, Mari (2013) *Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajityypittely sen kehittäjänä*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

Pietilä, Veikko (1997) *Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä*. Tampere: Vastapaino.

Price, Derrick & Wells, Liz (2004) Thinking about photography: debates, historically and now. Teoksessa Wells, Liz (toim.) *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Pulkkinen, Tuija (1998) Michel Foucault – homojen ja hullujen pyhimys? Teoksessa Roos, J.P. & Hoikkala, Tommi (toim.) *Elämänpolitiikka*. Helsinki: Gaudeamus.

Puputti, Tiina (2013) *Valo ja valaisu. Henkilökuvaus studiossa ja miljöössä*. Jyväskylä: Docendo.

Puustinen, Liina, Ruoho, Iris & Mäkelä, Anna (2006) Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. Teoksessa Mäkelä, Anna, Puustinen, Liina & Ruoho, Iris (toim.) *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus.

Reilly, Maura (2007) Introduction: Toward Transnational Feminisms. Teoksessa Reilly, Maura & Nochlin, Linda: *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*. London/New York: Merrell. 14–45.

Rekula, Heli, Nyberg, Patrik, Garner, Michael & Snellman, Tomi (2005) *Autiomaan Teoksia vuosilta 1989–2004. Desert. Works from 1989–2004*. Helsinki: Kiasma.

Rossi, Leena-Maija (1995) Kunhan katson... Teoksessa Leena-Maija Rossi (toim.) *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija (1999) *Taide vallassa. Poliittikkäksityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Rossi, Leena-Maija (2001) *Guerrilla Girls käy sissisotaa taidemaailman seksismiä vastaan*. Teoksessa Rossi, Leena-Maija: *Kuvista toisin sanoin. Feministikatsojan näkökulmia*. Helsinki: Lasipalatsi.

Rossi, Leena-Maija (2003) *Parisuhde ja pyhät rituaalit: heterous mainostuotteena*. Teoksessa *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoliutuotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija (2010) *Sukupuoli ja seksuaalisuus, eroista eroihin*. Teoksessa Saaresma, Tuija, Rossi-Leena Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.

Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita (2007) *Lukijoille ja katsojille*. Teoksessa Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.

Saraste, Leena (1996) *Valokuva tradition ja toden välissä*. Helsinki: Musta Taide.

Saraste, Leena (2010) *Valokuva. Muisto, viesti, taide*. Helsinki: Musta Taide.

Savolainen, Miina (2008) *Maailman ihanin tyttö. The Loveliest Girl in the World*. Helsinki: Blink Entertainment.

Seppä, Anita (2012) *Kuvien tulkinta. Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle*. Helsinki: Gaudeamus.

Seppänen, Janne (2001) *Valokuvaa ei ole*. Helsinki: Musta Taide.

Seppänen, Janne (2005) *Visuaalinen kulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne & Väliaverronen, Esa (2013) *Mediayhteiskunta*. Tampere: Vastapaino.

Simpson, John & Weiner, Edmund (toim.) (1989) *The Oxford English Dictionary*. 2. ed. Vol. XIII Quemadero-Roaver. Oxford: Clarendon Press.

Sivenius, Pia (1996) *Suomentajalta: Sukupuolieron etiikasta*. Teoksessa Irigaray, Luce *Sukupuolieron etiikka*. Helsinki: Gaudeamus.

Solomon-Godeau, Abigail (1997a) *Photography after Art Photography*. Teoksessa Solomon-Godeau, Abigail *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minneapolis Press. 103–123.

Solomon-Godeau, Abigail (1997b) *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*. Teoksessa Solomon-Godeau, Abigail *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minneapolis Press. 124–148.

Suonpää, Juha (2011) *Valokuva on IN*. Helsinki: Maahenki.

Tagg, John (1988) *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan.

Tamminen, Jari (2013) *Häiriköt. [Kulttuurihäirinnän aakkoset]*. Helsinki: Into.

Thorkildsen, Åsmund (1993) “Hän ei koskaan lähtenyt kotoaan tekemättä...”. Teoksessa Thorkildsen, Åsmund & Mäkelä, Asko (toim.) *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons. Katseen kääntäjät = Re-turning the gaze*. Helsinki: Nykytaiteen museo.

Vainikainen, Elina (2008) *Pikku Naisia vai puolinaisia? Sukupuolittuneen subjektin rakentuminen ja katseen strategiat valokuvan vastaanotossa*. Tampere: TamPub.

Valaskivi, Katja & Sumiala, Johanna (2013) *Yhteisöt liikkeessä. Innovaatiouskon kiertoa jäljittämässä*. Teoksessa Lehtonen, Mikko (toim.) *Liikkuva maailma. Liike, raja, tieto*. Tampere: Vastapaino.

Vettenranta, Elisa (2006) (Ks. Esim. Lehtonen 1998,18). Teoksessa Herkman, Juha, Hiidenmaa, Pirjo, Kivimäki, Sanna & Löytty, Olli (toim.) *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

Vänskä, Annamari (2005) *Nainen. Ruoka. Koti*. Pirjetta Branderin ja Heidi Romon teokset vikuroivina naiseuden esityksinä. *Naistutkimus* 18(2): 15–27.

Vänskä, Annamari (2006) *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.

Vänskä, Annamari (2007) Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria. Teoksessa Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.

Wells, Liz (2004) On and beyond the white walls: photography as art. Teoksessa Wells, Liz (toim.) *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Williams, Raymond (1976) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.

Zoonen, Liesbet van (1994) *Feminist media studies*. London: Sage Publications.

### **Verkkolähteet**

Aalto University Wiki (2011) Pastissi, pilapiirros ja karikatyyri  
<https://wiki.aalto.fi/display/copyright/1.3+Pastissi,+pilapiirros+ja+karikatyyri>  
Viitattu 15.3.2015.

Anders, Charlie Jane (2014) Why The Bechdel Test Is More Important Than You Realize. iO9.com.  
<http://io9.com/why-the-bechdel-test-is-more-important-than-you-realize-1586135613>  
Viitattu 8.5.2015.

Brook, Tom (2014) Hollywood stereotypes: Why are Russians the bad guys?  
<http://www.bbc.com/culture/story/20141106-why-are-russians-always-bad-guys>  
Viitattu 8.4.2015.

Dina Goldstein's Fallen Princesses  
<http://www.fallenprincesses.com/flash/index.html>  
Viitattu 21.11.2014.

Disneyn sivuilla oleva esittely Prinsessa Jasminesta  
<http://www.disney.fi/prinsessa/prinsessa/jasmine.jsp>  
Viitattu 0.4.2015.

Gawker.comin (2014) artikkeli Keira Knightleyn kuvauksista Interview-lehteen  
<http://gawker.com/this-topless-photo-of-keira-knightley-came-with-a-no-ph-1655998678>



Viitattu 29.3.2015.

Guggenheim-museon www-sivut, Sam Taylor-Woodin *Soliloquy*-kuvasarja

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/9409>

Viitattu 22.3.2015.

Hagen, Gracie (2014) *Illusions of the Body*. Gracie Hagenin verkkosivut.

<http://www.graciehagen.com/photography/#/Illusions-of-the-body/>

Viitattu 14.11.2014.

Hazard, Kaarina (2015) *Turpa kiinni*

Välähdyksiä-blogi Ellit.fi-sivustolla.

<http://ellit.fi/valahdyksia/turpa-kiinni>

Viitattu 31.5.2015.

Helsinki School -kollektiivin taiteilijat www-sivullaan.

<http://helsinkischool.fi/artists/>

Viitattu 31.3.2015.

Huffington Post (2014) *Miranda Kerr's GQ Shoot Recreated By A Man, And It's Weird And Thought-Provoking*.

[http://www.huffingtonpost.co.uk/2014/04/05/miranda-kerr-gq-man\\_n\\_5096538.html?ncid=fbklnkushpmg00000022&ir=Weird+News](http://www.huffingtonpost.co.uk/2014/04/05/miranda-kerr-gq-man_n_5096538.html?ncid=fbklnkushpmg00000022&ir=Weird+News)

Viitattu 2.2.2015.

Jolley, Ben (2014) *iiu Susiraja's body talking selfies*

Dazed

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/22129/1/iiu-susirajas-body-talking-selfies>

Viitattu 31.3.2015.

Jyväskylän yliopiston Kurssi- ja oppimateriaaliplone Koppa: Lähiluku.

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/aineiston-analyysimenetelmat/lahiluku>

Viitattu 13.11.2014.

Kastari, Anna (2012) Professori: Per Looks -kohun taustalla kysymys luokkayhteiskun-

nasta

Helsingin Sanomat

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1305605600646>

Viitattu 31.5.2015.

Kasvi, Jyrki (2013) *Miehet jotka vihaavat naisia netissä*

Yle blogi

[http://yle.fi/uutiset/jyrki\\_kasvi\\_miehet\\_jotka\\_vihaavat\\_naisia\\_netissa/6501831](http://yle.fi/uutiset/jyrki_kasvi_miehet_jotka_vihaavat_naisia_netissa/6501831)

Viitattu 31.3.2015.

Kerkelä, Arimo (2012) *Ovatko nettimeemit taidetta?*

Teleportaasi-verkkojulkaisu.

<http://teleportaasi.fi/2012/05/ovatko-nettimeemit-taidetta/>

Viitattu 31.3.2015.

Kuluttajavirasto (2008) *Seksistiset mainokset historiaan*

<http://www2.kuluttajavirasto.fi/fi-FI/040708>

Viitattu 31.3.2015.

Mediakasvatusseuran uutinen 3.12.2009 Archive-fi.com-webarkistossa

*Median naiskuvastoa avaava opinnäytetyö palkittiin Turussa*

[http://archive-fi.com/page/393978/2012-10-](http://archive-fi.com/page/393978/2012-10-08/http://en.mediakasvatus.fi/old/seura/node/109)

[08/http://en.mediakasvatus.fi/old/seura/node/109](http://en.mediakasvatus.fi/old/seura/node/109)

Viitattu 12.3.2015.

Miller, Arja (2002) Elina Brotheruksen haastattelu

Taidemuseo Tennispalatsin www-sivut

<http://www.taidemuseo.fi/suomi/tennispalatsi/lisat/elinabrotherus.html>

Viitattu 16.3.2015.

Movember.com – Movember-liikkeen historiaa.

<http://us.movember.com/about/history#2003>

Viitattu 31.3.2015.

Mäntymaa, Marjut (2014) *Susirajan selfiet haastavat katsojan – nauraa vai suhtautua vakavasti?* YLEn uutisten verkkosivut.

[http://yle.fi/uutiset/susirajan\\_selfiet\\_haastavat\\_katsojan\\_\\_nauraa\\_vai\\_suhtautua\\_vakava](http://yle.fi/uutiset/susirajan_selfiet_haastavat_katsojan__nauraa_vai_suhtautua_vakava)

sti/7598350

Viitattu 4.11.2014.

Nochlin, Linda (1971) Why Have There Been No Great Women Artists? Lyhennetty versio esseestä teoksessa *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Vivian Gormick & Barbara K. Moran (toim.) New York: Basic Books.

[http://davidrifkind.org/fiu/library\\_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf](http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf)

Viitattu 4.2.2015.

Nousuniemi, Niiles (2012) *Erään kuvakohun anatomia*

Sanomalehti Kaleva

<http://www.kaleva.fi/mielipide/kolumnit/eraan-kuvakohun-anatomia/608540/>

Viitattu 31.5.2015.

Nyt.fi (2014) *Video näyttää, mistä meemit ovat peräisin*

<http://nyt.fi/a1305810450479>

Viitattu 31.3.2015.

Peltonen, Lotta (2011) Saanko näyttää sellaiselta kuin olen? Sukupuolen moninaisuus ja voimauttava valokuva. *Paatos-verkkolehti* 3(4).

<http://jarjestot.uta.fi/aatos/paatos/arkisto/2011-3/paatos31102.html>

Viitattu 28.2.2015.

PetaPixel.comin (2015) artikkeli Cindy Crawfordin käsittelemättömistä kuvista

<http://petapixel.com/2015/02/15/unretouched-portrait-cindy-crawford-sparks-new-debate-photoshop-beauty/>

Viitattu 29.3.2015.

Pettersson, Maria & Sarhimaa, Jutta (2013) *Testi mittaa, onko nainen läsnä elokuvissa*. Helsingin Sanomat.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1384327828010>

Viitattu 31.1.2015.

Political Blindspot -sivuston artikkeli PhotoShop-palettitarroja ulkomainoksiin liimavaasta katutaiteilija Daniel Soaresista

<http://politicalblindspot.com/artist-pastes-photoshop-toolbar/>

20.3.2015.

PMSLweb.com, jossa jaettuna muokattu Susirajan kuva

<http://www.pmslweb.com/the-blog/wp-content/uploads/2014/10/10-worst-witch-ever.png>

Viitattu 7.4.2015.

Saarikoski, Atlas (2010) *Taide on kapinaa*.

Uuden Suomen Puheenvuoro-blogit yhteistyössä Yle Puheen kanssa.

<http://akuliinasaarikoski.puheenvuoro.uusisuomi.fi/54492-taide-on-kapinaa>

Viitattu 24.3.2014.

Sanomalehtien Liitto (2013) Medioiden päivittäiseen seuraamiseen käytetty aika 2013.

TNS Gallup Oy.

[http://www.sanomalehdet.fi/sanomalehtitieto/median\\_kaytto/ajankaytto](http://www.sanomalehdet.fi/sanomalehtitieto/median_kaytto/ajankaytto)

Viitattu 22.11.2014.

Suomen valokuvataiteen museon www-sivut (2015) *Taskugalleria tuo valokuvataiteen Instagramiin*.

<http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/component/content/article/11072>

Viitattu 2.2.2015.

Susiraja, Iiu (2014) *Hyvä käytös (2008-2010)*. Iiu Susirajan verkkosivut

<http://www.iiususiraja.com/galleria/hyva-kaytos/>

Viitattu 14.11.2014.

Tiainen, Minna (2014) *"Jonkun pitäis raiskata toi"*

Jyväskylän yliopistolehti Jylkkäri

<http://www.jylkkari.fi/2014/10/jonkun-pitais-raiskata-toi/>

Viitattu 31.3.2015.

Tieteen termipankki: Lähiluku.

<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:l%C3%A4hiluku>

Viitattu 13.11.2014.

Vino Twitterissä (2015)

<https://twitter.com/vihreatnuoret/status/564787692295430144>

Viitattu 31.3.2015.

Wikipedia: Neutraali pastissi

[http://fi.wikipedia.org/wiki/Pastissi#Neutraali\\_pastissi](http://fi.wikipedia.org/wiki/Pastissi#Neutraali_pastissi)

Viitattu 15.3.2015.

Wikipedia 2: Tableau vivant

[http://en.wikipedia.org/wiki/Tableau\\_vivant](http://en.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant)

Viitattu 31.3.2015.

Wikipedia 3: The Sheik -elokuva

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sheik\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sheik_(film))

Viitattu 8.4.2015.

Wikipedia 4: Syyskuun 11. päivän terroriteot

[http://fi.wikipedia.org/wiki/Syyskuun\\_11.\\_päivän\\_terroriteot](http://fi.wikipedia.org/wiki/Syyskuun_11._päivän_terroriteot)

Viitattu 8.4.2015.

Wikipedia 5: Persianlahden sota

[http://fi.wikipedia.org/wiki/Persianlahden\\_sota](http://fi.wikipedia.org/wiki/Persianlahden_sota)

Viitattu 8.4.2015.

Women Artists: 1550–1950, Brooklynin museon näyttelyarkisto.

[http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950/Women\\_Artists%3A\\_1550-1950](http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950/Women_Artists%3A_1550-1950)

Viitattu 4.2.2015.

YouTube (2006) Doven *Evolution* -mainos

<https://www.youtube.com/watch?v=hibyAJOSW8U>

Viitattu 29.3.2015.